



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

Schriftliche und visuelle argumenta im Nachdruck von Thomas Murners 'Aeneis'-Übersetzung (Worms 1543)

Frick, Julia

Abstract: Der erste Nachdruck von Thomas Murners 'Aeneis'-Übersetzung (Strassburg: Grüninger 1515) erschien im Jahr 1543 bei Gregor Hofmann in Worms. Die 112 Holzschnitte, die in der Editio princeps von 1515 den deutschen Text durchgehend illustrieren, werden in der Neuausgabe durch Titelbilder ersetzt, die die Handlung des jeweiligen Buches als visuelle Abbreviaturen in eine pikturale Formel fassen. Sie flankieren die in der Ausgabe in deutscher Übersetzung vorliegenden schriftlichen Zusammenfassungen (argumenta) der 'Aeneis'-Bücher, die in lateinischer Form zum festen Bestandteil der mittelalterlichen Werküberlieferung Vergils gehören. Vor dem Hintergrund der differenzierten Formen und Funktionen der abbreviatio poetischer Texte in gebundener Form am Beispiel von Vergils 'Aeneis' wird das Verhältnis von schriftlicher und visueller Kurzform im ersten Nachdruck von Murners 'Aeneis'-Übersetzung untersucht. Denn die bildlichen Reduktionsformen sind nicht als Visualisierungen der schriftlichen argumenta, denen sie stets folgen, anzusehen; sie erklären nicht den Text des folgenden 'Aeneis'-Buches, sondern es ist umgekehrt: Die Kenntnis des folgenden Textes ist Grundlage für ein vollständiges Verständnis des argumentum-Titelbildes.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-147635>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Frick, Julia (2017). Schriftliche und visuelle argumenta im Nachdruck von Thomas Murners 'Aeneis'-Übersetzung (Worms 1543). *Mittelalterliches Jahrbuch*, 52(2):231-260.

Sonderdruck aus

MITTELLATEINISCHES JAHRBUCH

Internationale Zeitschrift für Mediävistik und Humanismusforschung

Revue internationale des études du moyen âge et de l'humanisme

International Journal of Medieval and Humanistic Studies

Rivista internazionale di studi medievali e umanistici

BAND 52

JAHRGANG 2017

Heft 2



ANTON HIERSEMANN · VERLAG

STUTTGART 2017

© Verlag Anton Hiersemann, 2017

INHALT

AUFSÄTZE

Victoria Hohenadel: Johannes Schlitpachers ›Remedia metrica‹. Ein Beispiel für lateinische Dichtung der monastischen Reformbewegung im Spätmittelalter	175
Olga Timofeeva: <i>Cum saca et soca, et tol et theam</i> . The status of English terminology in Latin acta of William the Conqueror	195
David Traill: Reginald of Bar and the Dating and Authorship of Bischoff's <i>Vagantenlieder</i>	216
Julia Frick: Schriftliche und visuelle <i>argumenta</i> im Nachdruck von Thomas Murners ›Aeneis‹-Übersetzung (Worms 1543)	231
Guillermo Tomás-Faci, José Carlos Martín-Iglesias: Cuatro documentos inéditos del monasterio visigodo de San Martín de Asán (522–586)	261

MISZELLE

Peter Stotz: <i>Superbia dicit ... , Humilitas respondet ...</i> : ein mnemonisches Gedicht zum ›Libellus de conflictu vitiorum atque virtutum‹ des Ambrosius Autpertus	287
---	-----

BESPRECHUNGEN

Stephani de Borbone Tractatus de diversis materiis praedicabilibus. Secunda pars: De dono pietatis (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis CXXIV A/ Exempla Medii Aevi VII), hg. von Jacques Berlioz, Denise Ogilvie-David und Colette Ribaucourt, Turnhout 2015 – besprochen von Julia Burkhardt	299
Micheline Di Cesare, Studien zu Paulinus Venetus De Mapa mundi (Monumenta Germaniae Historica. Studien und Texte 58), Wiesbaden 2015 – besprochen von Stefan Schröder	301
John of Morigny, Liber florum celestis doctrine. The Flowers of Heavenly Teaching. An Edition and Commentary (Studies and Texts 199), ed. and comm. by Claire Fanger and Nicholas Watson, Toronto 2015 – besprochen von Damaris Aschera Gehr	303
Alois Haidinger und Franz Lackner, Die Bibliothek und das Skriptorium des Stiftes Heiligenkreuz unter Abt Gottschalk (1134/1147) (Codices manuscripti & impressi. Zeitschrift für Buchgeschichte. Supplementum 11), Purkersdorf 2015 – besprochen von Donatella Frioli	306

Johannes Honterus, <i>Rudimenta Cosmographica</i> . Grundzüge der Weltbeschreibung (Corona/Kronstadt 1542). Ins Deutsche, Rumänische und Ungarische übersetzte und kommentierte Faksimile-Ausgabe, hg. von Robert Offner, Harald Roth, Thomas Şindilariu und Ulrich Andreas Wien, Bonn/Hermannstadt 2015 – besprochen von Bernd Posselt	310
Jean-Claude Schmitt, <i>L'histoire en lignes et en rondelles. Les figures du temps chrétien au Moyen Âge</i> (Wolfgang Stammer Gastprofessur für Germanische Philologie – Vorträge 21), Wiesbaden 2015 – besprochen von Anja Rathmann-Lutz	314
<i>A companion to Latin Greece</i> (Brill's companions to European history 6), hg. von Nickiphoros I. Tsougarakis und Peter Lock, Leiden 2015 – besprochen von Philipp Roelli	316
Siegfried Wenzel, <i>Medieval 'Artes Praedicandi': A Synthesis of Scholastic Sermon Structure</i> (Medieval Academy Books 114), Toronto 2015 – besprochen von Rudolf Kilian Weigand	320
Walter Map, <i>Die unterhaltsamen Gespräche am englischen Königshof. De nugis curialium</i> (Bibliothek der Mittellateinischen Literatur 12), eingel., übers. und komm. von Elmar Wilhelm, Stuttgart 2015 – besprochen von Dörthe Führer	323
<i>Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi</i> . Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 16. Faszikel – Quellenverzeichnis für Band II, hg. von Michael Bernhard, München 2015–2016 – besprochen von Andreas Traub	328
<i>Traditio Iohannis Hollandrini</i> , Bd. VII und VIII, hg. von Michael Bernhard und Elzbieta Witkowska-Zaremba, München 2016 – besprochen von Andreas Traub	329
Paolo Chiesa, <i>Venticinque lezioni di filologia mediolatina</i> (Galluzzo Paperbacks 3), Firenze 2016 – besprochen von Pascale Bourgain	331
Walter Jarecki, <i>Urkundenbuch des Stiftes St. Andreas zu Verden</i> (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen 285, 1), Göttingen 2016 – besprochen von Paolo Cecconi	334
<i>Hrotsvit von Gandersheim, Primordia coenobii Gandeshemensis</i> . Die Anfänge des Klosters Gandersheim. Neu übersetzt und mit erklärenden Anmerkungen versehen von Fidel Rädle, hg. von Thorsten Henke und Christian Popp, Göttingen 2016 – besprochen von Katrinette Bodarwé	337
Patrizia Stoppacci, <i>Clavis Gerbertiana. Gerbertus Aureliacensis</i> (Quaderni di CALMA 3), Florenz 2016 – besprochen von Justin Lake	338
<i>Das 'Konventsbuch' und das 'Schwesternbuch' aus St. Katharina in St. Gallen</i> . Kritische Edition und Kommentar (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 54), hg. von Antje Willing, Berlin 2016 – besprochen von Victoria Hohenadel	342
Verzeichnis der Mitarbeiter dieses Heftes	346

JULIA FRICK

Schriftliche und visuelle *argumenta* im Nachdruck
von Thomas Murners ‹Aeneis›-Übersetzung (Worms 1543)¹

ABSTRACT

Julia Frick: Written and visual *argumenta* in the reprint of Thomas Murner's translation of the *Aeneid* (Worms 1543).

The first reprint of Thomas Murner's translation of Vergil's *Aeneid* (Strasbourg: Grüninger, 1515) was published by Gregor Hofmann in Worms in 1543. The 112 woodcuts that illustrate the German text throughout in the *editio princeps* of 1515 are replaced in this second edition by a set of frontispieces. By way of abbreviation, these pictures reduce the plot of each book of the *Aeneid* to a visual formula. In addition, they accompany the German summaries (*argumenta*) of the text's individual books which are in turn rooted in the Latin textual tradition of Vergil's works in both manuscript and print.

Against the background of the various forms and functions of the *abbreviatio* of poetic texts, as exemplified by the *Aeneid*, this paper will explore how abbreviated written and visual components interact with each other in the first reprint of Murner's translation of Vergil's work. In fact, it can be argued that the pictorial abbreviations neither visualize the preceding written *argument* nor explain the ensuing books of the *Aeneid*. Consequently, readers can only understand the different frontispieces adequately if they are already familiar with the subsequent parts of the text.

Keywords: Latin *argumenta* to Virgil's *Aeneid*, visual and textual *abbreviatio*, woodcuts for Virgil's *Aeneid* in Brant's edition of 1502 and Murner's German translation, title illustrations for each individual book in the 1543 Worms reprint

¹ Der Aufsatz basiert auf einem Vortrag, der im Rahmen des von der DFG geförderten Netzwerks ‹Vor Augen Stellen. Die Verfahren bildlicher Kommunikation in Text und Bild/Illustration› gehalten wurde (München, 11./12.11.2016). Ich danke den Organisatorinnen Franziska Wenzel und Pia Selmayr sowie den Diskutanten für zahlreiche weiterführende Hinweise und Anregungen. Zum DFG-Netzwerk siehe: [<http://ids1.phil-fak.uni-koeln.de/dfg-netzwerk.html?&L=4>] Zugriff 25.01.2017.

Thomas Murners Übersetzung von Vergils *«Aeneis»*,² eines poetischen Leittextes in der Bildungswelt des westlichen Abendlandes, erschien im Jahr 1515 in der Offizin des Johann Grüninger in Straßburg.³ Den zwölf vergilischen Büchern ist, entsprechend der Drucküberlieferung der *«Aeneis»*, das 1428 in Pavia veröffentlichte *«Aeneis»*-Supplement des italienischen Humanisten Maffeo Vegio (1407–1458) angehängt,⁴ das seit seiner *Editio princeps* (Venedig: Adam von Ambergau 1471) zum festen Bestandteil der Vergil-Ausgaben gehört.⁵ Neben diesem sogenannten 13. Buch übersetzt Murner auch die lateinischen *argumenta* zu Vergils *«Aeneis»*, die seit der Spätantike fest etablierte paratextuelle Elemente in der handschriftlichen Überlieferung römischer Klassikertexte bilden; sie bieten zusammen mit den in Autor und Werk einführenden *accessus ad auctores*⁶ sowie der wortbezogenen Glossierung als

² Vergilij maronis dryzezen Aeneadischen Bücher von Troianischer zerstörung/vnd vffgang des Römischen Reichs. durch doctor Murner vertüßt. Straßburg: Johann Grüninger 1515 (VD16 V 1426). Eine lateinisch-deutsche Edition, die Murners *«Aeneis»*-Übersetzung den Text seiner zeitgenössischen lateinischen Vorlage gegenüberstellt, wurde, zusammen mit einem Untersuchungsband, von der Verfasserin 2016 an der Philologischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg als Dissertationsschrift vorgelegt und befindet sich in Druckvorbereitung: Julia Frick, Thomas Murner, *«Aeneis»* dt. (Straßburg 1515). Lateinisch-deutsche Edition und Untersuchungen, Diss., Freiburg i. Br. 2016.

³ Zu Grüninger vgl. die älteren Arbeiten von Charles Schmidt, *Zur Geschichte der ältesten Bibliotheken und der ersten Buchdrucker zu Straßburg*, Straßburg 1882, 112–118; Charles Schmidt, *Répertoire bibliographique strasbourgeois jusque vers 1530*. I. Jean Grüninger 1483–1531, Strasbourg 1894; Paul Kristeller, *Die Straßburger Bücher-Illustration im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts*, Leipzig 1888; Hermann Römer, Hans Grüninger und die Buchdruckerfamilie Reinhard aus Markgröningen, in: *Markgröningen im Rahmen der Landesgeschichte*. I. Urgeschichte und Mittelalter, Markgröningen 1933, 277–331; François Ritter, *Histoire de l'imprimerie alsacienne aux XVe et XVIe siècles*, Strasbourg/Paris 1955, 81–110. Neuere Darstellungen bieten Ferdinand Geldner, *Die deutschen Inkunabeldrucker*. 2 Bde. 1. Das deutsche Sprachgebiet. 2. Die fremden Sprachgebiete, Stuttgart 1968–1970, hier Bd. 1, 71–75; Miriam Usher Chrisman, *Bibliography of Strasbourg imprints 1488–1599*, New Heaven 1982; Christopher Reske, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing, Wiesbaden 2007, 871–872.

⁴ Zu Vegio vgl. Achim Krümmel, Vegius, Mapheus (Vegio, Maffeo), in: *BBKL* 12 (1997), 1186–1188. Zu Vegios *«Aeneis»*-Supplement siehe Maffeo Vegio, *Short Epics*, ed. Michael C. J. Putnam, Cambridge 2004; *Das Aeneissupplement des Maffeo Vegio*. Eingeleitet, nach der Hs. hg., übers. und mit einem Index versehen von Bernd Schneider, Weinheim 1985. Zu weiteren frühneuzeitlichen *«Aeneis»*-Fortsetzungen vgl. Hans Kern, *Supplemente zur Aeneis aus dem 15. und 17. Jahrhundert*, Nürnberg 1896; Paul Gerhard Schmidt, *Supplemente lateinischer Prosa in der Neuzeit*. Rekonstruktionen zu lateinischen Autoren von der Renaissance bis zur Aufklärung, Göttingen 1964; Paul Gerhard Schmidt, *Neulateinische Supplemente zur Aeneis*. Mit einer Edition der *Exsequiae Turni* von Jan van Foreest, in: *Acta Conventus Neo-Latini Lovaniensis*, hg. von Jozef Ijsewijn und Eckhard Keßler, Löwen/München 1973, 517–555.

⁵ Vgl. Schneider (Anm. 4) 13–14. Inhaltlich setzt das sog. dreizehnte Buch am Ende der *«Aeneis»* an und führt die Handlung, orientiert an den im Epos gegebenen Prophezeiungen, zu einem vermeintlich von Vergil intendierten Abschluss.

⁶ Siehe dazu Almut Suerbaum, *Accessus ad auctores*. Autorkonzeptionen in mittelalterlichen Kommentartexten, in: *Autor und Autorschaft im Mittelalter*. Kolloquium Meißen 1995, hg.

auch der sach- und kontextorientierten Kommentierung ein differenziertes Instrumentarium der Texterschließung.⁷ Allerdings ist Murners Übersetzung der lateinischen *argumenta* nicht vollständig, die Editio princeps von 1515 enthält nur deutsche Zusammenfassungen für die Bücher 1–4, 10, 12 und 13.

Dem Erstdruck von Murners Übersetzung sind als visuelle Elemente 112 der 143 ›Aeneis‹-Holzschnitte beigegeben, die Sebastian Brants 1502 ebenfalls bei Grüninger erschienener großer Vergil-Ausgabe entstammen.⁸ Sie repräsentieren den ersten und umfangreichsten Bilderzyklus, «der jemals wirklich geschlossen in einer Ausgabe der Aeneis veröffentlicht worden ist.»⁹ Werner Suerbaum erfasst ihn als ersten Zyklus in seinem Katalog der illustrierten Vergil-Ausgaben und dokumentiert seine Nachwirkung.¹⁰

von Elizabeth Andersen, Jens Haustein, Anne Simon und Peter Strohschneider, Tübingen 1998, 29–37; Richard W. Hunt, The Introduction to the ›Artes‹ in the Twelfth Century, in: Collected Papers on the History of Grammar in the Middle Ages, hg. von Geoffrey L. Bursill-Hall, Amsterdam 1980, 117–144.

⁷ Zu den Themenkomplexen Glossierung und Kommentierung in der latinistischen Forschung, mit Angabe weiterführender Literatur, vgl. Birger Munk Olsen, L'étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècles. 6 Bde., Paris 1982/85/87/89/2009/2014, hier: Bd. 4,1: La réception de la littérature classique. Travaux philologiques, Paris 2009. Zur Lektürepraxis römischer Klassiker speziell im deutschsprachigen Raum siehe Nikolaus Henkel, Deutsche Übersetzungen lateinischer Schultexte. Ihre Verbreitung und Funktion im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Mit einem Verzeichnis der Texte, München 1988; Nikolaus Henkel, Deutsche Glossen. Zum Stellenwert der Volkssprache bei der Erschließung lateinischer Klassiker, in: Theodisca. Beiträge zur althochdeutschen und altniederdeutschen Sprache und Literatur in der Kultur des frühen Mittelalters, hg. von Wolfgang Haubrichs und Ernst Hellgardt, Berlin 2000, 387–413; Nikolaus Henkel, Übersetzen im Mittelalter. Konstituenten sprachlichen Transfers: Adressaten – Ziele – Gattungsgebundenheit, in: Geschichte der Übersetzung. Beiträge zur Geschichte der neuzeitlichen, mittelalterlichen und antiken Übersetzung, hg. von Bogdan Kovtyk, Hans-Joachim Solms und Gerhard Meiser, Berlin 2002, 191–214; Nikolaus Henkel, Glossierung und Texterschließung. Zur Funktion lateinischer und volkssprachiger Glossen im Schulunterricht, in: Die althochdeutsche und altsächsische Glossographie. Ein Handbuch, hg. von Rolf Bergmann und Stefanie Stricker, Berlin u. a. 2009, Bd. 1, 468–496.

⁸ Publij Virgilij Maronis opera cum quinque vulgatis commentariis expolitissimisque figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis exactissimeque reuicis atque elimatis. Straßburg: Johann Grüninger 1502 (VD16 V 1332).

⁹ Werner Suerbaum, Handbuch der illustrierten Vergil-Ausgaben 1502–1840. Geschichte, Typologie, Zyklen und kommentierter Katalog der Holzschnitte und Kupferstiche zur Aeneis in Alten Drucken. Mit besonderer Berücksichtigung der Bestände der Bayerischen Staatsbibliothek München und ihrer Digitalisate von Bildern zu Werken des P. Vergilius Maro, Hildesheim/New York 2008, 51.

¹⁰ Die qualitätsvollen Holzschnitte der Ausgabe von 1502 sind in Suerbaums Katalog knapp beschrieben. Vgl. ebd., 137–152. Zu Sebastian Brants Vergil-Ausgabe siehe auch Bernd Schneider, Vergil. Handschriften und Drucke der Herzog August Bibliothek. Braunschweig 1982, 66–67; Bernd Schneider, «Virgilius pictus» – Sebastian Brants illustrierte Vergil-Ausgabe von 1502 und ihre Nachwirkung. Ein Beitrag zur Vergilrezeption im deutschen Humanismus, in: Wolfenbütteler Beiträge 6 (1983), 202–262; Nikolaus Henkel, Die *Carmina Priapea* in Sebastian Brants Vergil-Ausgabe (1502). Strategien einer angeleiteten Kommunikation. Mit einem Anhang: Die Sammlung der Vergil-Epitaphien der Straßburger

Der erste Nachdruck von Murners ‚Aeneis‘-Übersetzung erschien im Jahr 1543 in Worms.¹¹ Der anonyme Herausgeber ergänzt die Neuausgabe um deutsche *argumenta* für diejenigen Bücher, für die sie im Erstdruck von 1515 fehlen (die Bücher 5–9 und Buch 11). Ein bedeutsamer Eingriff betrifft auch das Bildmaterial des Neudrucks: Die 112 Holzschnitte, die in der Editio princeps von 1515 den deutschen Text als Bild-Narrativ illustrieren, werden durch Titelbilder ersetzt, die den schriftlichen *argumenta* nachgeordnet sind und die Handlung eines jeden Buches als visuelle Abbräufierungen in eine pikturale Formel fassen. Das Verhältnis dieser schriftlichen und visuellen *argumenta* soll im Folgenden untersucht werden. Dabei geht es in einem ersten Teil (I.) um die differenzierten Formen und Funktionen der *abbreviatio* poetischer Texte in gebundener Form am Beispiel von Vergils ‚Aeneis‘; in einem zweiten Teil (II.) um das Hinzutreten bildlicher Elemente zum ‚Aeneis‘-Text in der Vergil-Ausgabe Sebastian Brants und im Druck von Murners ‚Aeneis‘-Übersetzung; schließlich (III.) wird deren Transformation zu Buchtitelbildern sowie das neue Zusammenspiel zwischen schriftlicher und visueller Kurzform im ersten Nachdruck von Murners Übersetzung besprochen.

I.

Das Phänomen, den vorhandenen Wissensfundus durch die Technik, knappe Zusammenfassungen, Inhaltsangaben und Epitomai von umfangreicheren Werken und Stoffen zu bieten, gehörte schon in der Antike als Prozess des Ordners, Klassifizierens und Abstrahierens zum grundlegenden Umgang mit den tradierten Wissensbeständen.¹²

Die methodische Technik der *abbreviatio* zielt mit ihrer quantitativen und zugleich qualitativen Ausrichtung auf die sprachliche Verknappung, sei es Ausdünnung, sei es Verdichtung eines Sachverhalts, und kann im Dienste einer hervorhebenden, intensivierenden, gleichermaßen aber auch abschwächenden Darstellung herangezogen werden. «In fast allen Perioden des Mittelalters hat man Kurzfassungen, Breviarien,

Ausgabe, in: Sebastian Brant und die Kommunikationskultur um 1500, hg. von Klaus Bergdolt, Wiesbaden 2010, 379–410; Nikolaus Henkel, Das Bild als Wissenssumme. Die Holzschnitte in Sebastian Brants Vergil-Ausgabe, Straßburg 1502, in: Schreiben und Lesen in der Stadt. Literaturbetrieb im spätmittelalterlichen Straßburg, hg. von Stephen Mossman, Nigel F. Palmer und Felix Heinzer, Berlin 2012, 389–419; Joachim Hamm, Zu Paratextualität und Intermedialität in Sebastian Brants *Vergilius pictus* (Straßburg 1502), in: Diesseits des Laocoon. Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Tagung an der Universität Eichstätt, 28.–31.03.2012, hg. von Jörg Robert und Wolf Gerhard Schmidt [im Druck]. Ich danke Herrn Hamm für die Möglichkeit der Vorabektüre seines im Druck befindlichen Aufsatzes.

¹¹ Vergilij Maronis dreyzehn Aeneadische bücher / von Troianischer zerstörung / vnd auffgange des Römischen Reichs. Worms: Gregor Hofmann 1543 (VD16 V 1427; VD16 V 1429).

¹² Vgl. dazu Christiane Reitz, Verkürzen und Erweitern – literarische Techniken für eilige Leser? Die «Ilias Latina» als poetische Epitome, in: Hermes 135 (2007), 334. Zur Technik der Epitomierung in der Antike siehe den Sammelband: Condensing Texts – Condensed Texts, hg. von Marietta Horster und Christiane Reitz, Stuttgart 2010.

Abbreviationes, Brevilogia, Epitomae, Periochae, Argumenta, Exzerpte und *Florilegia* aus längeren Werken erstellt.»¹³

Die *brevitas* ist Teil der antiken forensischen sowie der mittelalterlichen Schulrhetorik und wird innerhalb der *narratio* behandelt,¹⁴ als deren Tugenden seit Isokrates Klarheit (*perspicuitas*), Kürze (*brevitas*) und Wahrscheinlichkeit (*verisimile*) gelten.¹⁵ Eine knappe, zugleich aber eindeutige Ausdrucksweise ermöglicht es dem Zuhörer, sowohl die Struktur der Darlegung zu durchschauen als auch dem Gesagten genau zu folgen; extreme Kürze hingegen kann zur Unklarheit führen.¹⁶ Die Forderung nach Kürze, aber auch die Ambivalenz von Kürzungsverfahren im Spannungsfeld von *virtus* und *vitium* ist dem Mittelalter durch die Rhetoriken des Cicero, Quintilian und des Auctor ad Herennium bekannt.¹⁷ Die mittelalterlichen Poetiken wie die des Matthäus von Vendôme und Galfried von Vinsauf, die das antike Postulat aufnehmen und für ihre je eigenen Zusammenhänge transformieren, kodifizieren, «was bereits geübter und anerkannter Standard literarischer Praxis und sprachlich-formaler Gestaltung in der Literatur ihrer Zeit ist.»¹⁸

Die spezifische Form des Lesens von antiken Klassikertexten im westeuropäischen Mittelalter kann als «studierendes Lesen» bezeichnet werden,¹⁹ das seinen bildungs-

¹³ Paul Gerhard Schmidt: Die Kunst der Kürze, in: Dichten als Stoff-Vermittlung. Formen, Ziele, Wirkungen. Beiträge zur Praxis der Versifikation lateinischer Texte im Mittelalter, hg. von Peter Stotz, Zürich 2008, 28.

¹⁴ Vgl. Craig Kallendorf und Lisa Gondos, *Brevitas*, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding, Bd. 2, Tübingen 1994, 53–60.

¹⁵ Vgl. Raphael Schwitter, *Umbrosa lux. Obscuritas in der lateinischen Epistolographie der Spätantike*, Stuttgart 2015, 97. Der Begriff für ›Klarheit‹ bei Isokrates lautet σαφήνεια (Isocr. 15,189) und kann etwa mit ›Prägnanz im Ausdruck (wörtl.: des Mundes)‹ übersetzt werden. Die genannten drei Tugenden sind in der *Rhetorica ad Herennium* übernommen: *Tres res convenit habere narrationem, ut brevis, ut dilucida, ut verisimilis sit.* (Rhet. Her. 1,9,14) [Drei Eigenschaften sollten in der *narratio* zusammenkommen, (nämlich) dass sie kurz, klar und wahrscheinlich ist.]

¹⁶ Diese Gefahr der *brevitas* wird etwa von Horaz diskutiert: *brevis esse laboro, obscurus fio* (›Ars poetica‹, V.25–26.). Zitiert nach Quintus Horatius Flaccus. *Epistles*, Book II. And *Epistle to the Pisones*, ed. Niall Rudd, Cambridge 1989.

¹⁷ Vgl. Schmidt (Anm. 13), 29.

¹⁸ Nikolaus Henkel, Reduktion als poetologisches Prinzip. Verdichtung von Erzählungen im lateinischen und deutschen Hochmittelalter, in: Wolfram-Studien XXIV. Die Kunst der ›brevitas‹. Kleine literarische Formen des deutschsprachigen Mittelalters. Rostocker Kolloquium 2014, hg. von Franz-Josef Holznapel und Jan Cölln, Berlin [erscheint 2017], 2–3. [zitiert nach dem Typoskript]. Ich danke Herrn Henkel für die Möglichkeit der Vorablektüre seines im Druck befindlichen Aufsatzes.

¹⁹ So der treffende Terminus bei Nikolaus Henkel, Text – Glosse – Kommentar. Die Lektüre römischer Klassiker im frühen und hohen Mittelalter, in: Lesevorgänge. Prozesse des Erkennens in mittelalterlichen Texten, Bildern und Handschriften, hg. von Eckart Conrad Lutz, Martina Backes und Stefan Matter, Zürich 2010, 237. Siehe dazu auch grundlegend Günter Glauche, Schullektüre im Mittelalter. Entstehung und Wandlungen des Lektürekannons bis 1200 nach den Quellen darstellt, München 1970; Schulliteratur im späten Mittelalter, hg. von Klaus Grubmüller, München 2000; Sabine Griese und Nikolaus Henkel, Mittelalter, in: Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Ursula Rautenberg und Ute Schneider, Berlin u. a. 2015, 719–738.

geschichtlichen Ort in Schule und Universität findet. Die Arbeit am Text erfolgte stets in der Zielsprache des Unterrichts, indem der jeweilige Text nicht übersetzt, sondern in lateinischer Sprache erklärend paraphrasiert wurde. Anhand der handschriftlichen Überlieferung lässt sich die Praxis des studierenden Lesens in seinen Rahmenbedingungen rekonstruieren. Das Instrumentarium der Texterschließung umfasst einzelfallübergreifend unterschiedliche Ebenen: «Neben dem auf die «Realien» im umfassenden Sinne (Namen, Sachen, Mythologie etc.) zielenden Kommentar sind es vor allem Angaben zur Wortstellung und syntaktischen Erschließung des Textes, zur Rhetorik und Stilistik (Stilfiguren etc.) und zur Wortbedeutung, die auf der Buchseite den Text umgeben beziehungsweise – interlinear – durchziehen.»²⁰ Sie dienen der den Text umschreibenden Paraphrase, der sogenannten *enarratio*, die eine sprachlich-stilistische sowie inhaltlich-kontextbezogene Erschließung des lateinischen Textes leistet.

Zu den Zielen des studierenden Lesens der Klassiker gehört über das Textverständnis hinaus die produktive Auseinandersetzung mit dem Unterrichtsgegenstand, die Herausbildung der Fähigkeit, selbst eigene Texte und Dichtungen zu verfassen.²¹ Dem zeitgenössischen Bildungsbetrieb verdanken sich in diesem texthermeneutisch wie textproduktiven Doppelsinn zahlreiche Abkürzungen und Merkversreihen bekannter poetischer Texte, die mittels der Technik der *abbreviatio* pointiert zusammengefasst oder reformuliert werden.²² Die *argumenta* zu den antiken Epen sind ein frühes Beispiel für die *abbreviatio* poetischer Texte in gebundener Form.²³ Der Prozess literarischer Reformulierung als pointierter *abbreviatio* soll im Folgenden am Beispiel der Vergil-Überlieferung exemplarisch behandelt werden.

Die Vergil-Lektüre war obligater Bestandteil des Literaturstudiums der Gelehrten von der Spätantike bis in die Neuzeit hinein.²⁴ Die *argumenta* zur «Aeneis» sind in vielen der rund tausend mittelalterlichen Vergil-Handschriften²⁵ und der an die 150 Inkunabelausgaben²⁶ sowie der zahlreichen späteren Drucke von Vergils Werken überliefert und im Kompendium für die lateinische Dichtung des Mittelalters von

²⁰ Henkel, Glossierung und Texterschließung (Anm. 7), 473.

²¹ Vgl. dazu grundlegend Peter Stotz, Dichten als Schulfach. Aspekte mittelalterlicher Schuldichtung, in: Mittellateinisches Jahrbuch 16 (1981), 1–16.

²² Ein beliebtes Feld für die Reformulierung epischer Narrative bildet um 1200 die Troja-Thematik, die im Codex Buranus in mehreren Dichtungen verhandelt wird (CB 99–103). Siehe dazu Carmina Burana, hg. von Alfons Hilka/Otto Schumann/Bernhard Bischoff, Bd. 1, 1–3: Texte, München 1930/1941/1970; Bd. 2, 1: Kommentar, München 1961, 46* f. Vgl. auch Henkel, Text – Glosse – Kommentar (Anm. 19), 253–259; Henkel, Reduktion (Anm. 18), 7–11 [zitiert nach dem Typoskript].

²³ Sie sind seit der Spätantike überliefert. Vgl. zum Material Munk Olsen (Anm. 7), Bd. 2: Catalogue des manuscrits classiques latin copiés du IX^e au XII^e siècle, 686–687.

²⁴ Zur Vergilrezeption im Mittelalter vgl. Franz Josef Worstbrock, Vergil, in: ²VL 10 (1999), 247–284.

²⁵ Vgl. Munk Olsen (Anm. 7) Bd. 2: Catalogue des manuscrits classiques latin copiés du IX^e au XII^e siècle, 698–826. Zur Vergil-Überlieferung siehe auch Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics, hg. von L. D. Reynolds, Oxford 1983, 433–440.

²⁶ Vgl. Vergil. A Census of Printed Edition 1469–1500, hg. von Martin Davies und John Goldfinch, London 1992.

Schaller und Könsgen dokumentiert.²⁷ Sie eröffnen in der Regel das Werk beziehungsweise die einzelnen Bücher; ihr Umfang variiert zwischen einem und zwölf Hexametern. Ich zitiere das *argumentum* zu den zwölf Büchern von Vergils ‹Aeneis› nach der großen Strassburger Werkausgabe des Sebastian Brant:

*Primus habet Lybicam veniant vt Troes in vrbem.
Edocet excidium Troiæ clademque secundus.
Tertius a Troia vectos canit equore Teucros.
Quartus item miseræ duo vulnera narrat Elisæ.
Manibus ad tumulum quinto celebrantur honores.
Aeneam memorat visentem Tartara sextus.
In Phrygas Italiam bello iam septimus armat.
Dat simul Eneæ socios octauus et arma.
Daunius expugnat nono noua mœnia Troiæ.
Exponit decimus Tuscorum in littore pugnas.
Vndecimo Rutuli superantur morte Camillæ.
Vltimus imponit bello Turni nece finem.* (fol. 120^v)²⁸

[Das erste Buch beinhaltet die Ankunft der Trojaner in der libyschen Stadt (sc. in Karthago). Das zweite berichtet über den Untergang Trojas und die Niederlage. Das dritte besingt, wie die Trojaner von Troja aus auf dem Meer fuhren. Das vierte erzählt auf die gleiche Weise von den zwei Wunden der unglückseligen Dido. Im fünften wird den Manen am Grabmal (sc. des Anchises) Ehre erwiesen. Das sechste berichtet, wie Aeneas die Unterwelt aufsucht. Das siebte rüstet Italien schon zum Krieg gegen die Trojaner. Das achte verschafft dem Aeneas Verbündete und Waffen zugleich. Im neunten bestürmt Turnus die Mauern des neuen Troja. Das zehnte schildert die Kämpfe am Gestade der Tusker. Im elften werden die Rutuler durch Camillas Tod überwunden. Das letzte setzt dem Krieg durch den Tod des Turnus ein Ende.]

In äußerster Verdichtung wird der Inhalt eines jeden Buches in jeweils einem einzigen Vers zusammengefasst. Ausgehend von diesem Beispiel ist nach den Voraussetzungen, der Technik und der Funktionsweise der Kunst der *brevitas* zu fragen. Auf der Seite des Verfassers erfordert diese Verknappung der je zwischen 700–950 Verse umfassenden zwölf ‹Aeneis›-Bücher auf jeweils nur einen Hexameter nicht nur eine tiefe Textkenntnis und die Fähigkeit, das Kernthema eines jeden Buches zu erfassen, sondern auch die virtuose Beherrschung der lateinischen Sprache. Auf der Seite der Adressaten sind die Verse auf literarische Kennerschaft und Bildung angewiesen: Ohne die erforderlichen Sprach- und Textkenntnisse bleibt das *argumentum* zur ‹Aeneis› aufgrund der Kürze der Einzelverse nur schwer zugänglich. Es eignet sich insofern nicht als Erklärung des Inhalts vor dem eigentlichen Lektürevorgang; seine Funktion besteht vielmehr darin, zentrale Aspekte der Einzelbücher für den textkundigen Rezipienten in einer knappen memorisierbaren Form bereitzustellen.

²⁷ Vgl. *Initia carminum Latinorum saeculo undecimo antiquiorum*. Bibliographisches Repertorium für die lateinische Dichtung der Antike und des frühen Mittelalters. Bearbeitet von Dieter Schaller und Ewald Könsgen unter Mitwirkung von John Tagliabue, Göttingen 1977.

²⁸ Siehe dazu ebd., Nr. 12542. Eigennamen erscheinen hier wie auch in den folgenden Zitaten der *argumenta* aus Brants Vergilausgabe in Majuskeln.

Die Spannbreite der *abbreviationes* zu den einzelnen ‹Aeneis›-Büchern soll hier nun an den *argumenta* zum vierten Buch demonstriert werden. Die Vergil-Ausgabe Sebastian Brants bietet dem Leser drei verschiedene Kurzfassungen an. Ich beginne mit der umfangreichsten:

*Vritur in Quarto Dido flammisque fatetur.
At regina graui Veneris iam carpitur igne,
Consulitur soror Anna: placet succumbere amori.
Fiunt sacra deis: onerantur numina donis,
Itur venatum: Veneris clam foedera iungunt.
Facti fama volat: monitus tunc numine diuum
Aeneas: classemque fuge: sociosque parabat.
Sensit amans Dido: precibus conata morari.
Postquam fata iubent: nec iam datur vlla facultas
Conscenditque pyram dixitque nouissima verba
Et vitam infelix multo cum sanguine fudit.* (fol. 207^v)²⁹

[Im vierten Buch entbrennt Dido in Liebe und gesteht die Leidenschaft. Die Königin wird schon von gewaltiger Liebesglut ergriffen. Sie zieht ihre Schwester Anna zu Rate; es wird beschlossen, sich der Liebe hinzugeben. Man bringt den Göttern Opfer dar, überhäuft sie mit Gaben. Eine Jagd findet statt; heimlich schließen sie (sc. Dido und Aeneas) den Bund der Venus. Das Gerücht von diesem Geschehen breitet sich aus. Dann rüstet Aeneas, ermahnt durch den Willen der Götter, Flotte und Gefährten zur Flucht. Dessen wird die liebende Dido gewahr und versucht, ihn durch Bitten aufzuhalten. Weil es das Fatum gebietet und es keine andere Möglichkeit mehr gibt, besteigt sie einen Scheiterhaufen und spricht ihre letzten Worte; die Unglückselige verströmt das Leben mit reichlich Blut.]

Hier liegt der Fokus auf einem präzisen inhaltlichen Nachvollzug der Handlung, um einem sprach-, aber nicht notwendigerweise bereits textkundigen Leser einen schnellen Überblick über das folgende Buch zu ermöglichen: Die Liebe der Königin Dido zu Aeneas sowie der Rat ihrer Schwester Anna, sich dem Trojanerfürsten zu verbinden, setzen die Ereignisse des vierten Buches in Gang, welches in der Abfahrt des Aeneas aus Karthago und dem daraus resultieren Selbstmord der Dido gipfelt.

Ein weiteres *argumentum* von nur fünf Versen Umfang, das in der Überlieferung durch die Wörter *vel sic* als Alternative zum ersten markiert ist, bietet einen – z. B. durch den Einsatz von Stilmitteln wie Enjambements – formal raffinierteren Versbau und erfordert eine vergleichsweise tiefere Textkenntnis:

*Ardet amore graui Dido: soror Anna suadet
Nubere. iunguntur nymbo cogente sub antro.
Incusat precibus patrem contemptus Hiarbas.
Nauigat Aeneas iussu Iouis: illa dolore
Impatiens et amore necem sibi protinus infert.* (fol. 207^v)³⁰

[Dido brennt in gewaltiger Liebe, ihre Schwester Anna rät zur Heirat. Sie (sc. Dido und Aeneas) vereinigen sich, gedrängt durch ein Unwetter, im Schutze einer Höhle. Der ver-

²⁹ Siehe dazu ebd., Nr. 1232.

³⁰ Siehe dazu ebd., Nr. 1002.

schmähte Iarbas beklagt sich in Gebeten bei seinem Vater (sc. Jupiter). Auf Jupiters Geheiß segelt Aeneas davon: Jene, unfähig das zu ertragen, tötet sich aus Schmerz und Liebe sogleich selbst.]

Wurde in dem umfangreicheren *argumentum* auf Didos sozialen Status durch die Bezeichnung *regina* verwiesen, so bleibt diese Differenzierung hier für den nicht textkundigen Rezipienten zunächst unklar, ebenso wie die Umstände der vermeintlichen ›Hochzeit‹. Zum korrekten Verständnis, wer hinter dem mit *pater* bezeichneten Adressaten der Klage des verschmähten Iarbas steht, bedarf es des Wissens um die römische Mythologie; nur so wird klar, dass mit *pater* und Jupiter, der Aeneas zur Abfahrt aus Karthago ermahnt (V. 4), dieselbe Gottheit angesprochen ist.³¹

In noch dichter – und damit mehr Kenntnisse voraussetzender – Form wird schließlich die *abbreviatio* des vierten Buches in einem einzigen Vers geboten: *Ardet amans Dido: fatum sortita supremum* (fol. 207^v). Hier liegt der Fokus auf Didos Liebesleidenschaft und dem daraus resultierenden Selbstmord, der jedoch durch die uneigentliche Formulierung ›das letzte Los wählen‹ poetisch verhüllt ist. Durch die Fokussierung auf die Affekte der Liebenden könnte hinter dieser verkürzten Wiedergabe nicht nur das Streben nach *brevitas*, sondern auch die Reduktion auf die ›moralische Botschaft‹ als Anliegen, vor Affekten zu warnen, vermutet werden.³²

Die drei vorgestellten *argumenta* zum vierten Buch der ›Aeneis‹ präsentieren exemplarisch die Spannbreite möglicher Formen und Funktionen sprachlicher Verdichtung in Brants Vergil-Ausgabe: Vom verhältnismäßig präzisen inhaltlichen Nachvollzug, bei dem eine breitere Textkenntnis keine zwingende Voraussetzung für das Verständnis ist, bis hin zur extremen *abbreviatio*, die, je knapper die Form, desto mehr Wissen und Kennerschaft für das Verständnis erfordert. Zugleich ist diese extreme *abbreviatio* Ausweis gelehrten sprachlichen Könnens.

II.

Sebastian Brants Ausgabe der Werke Vergils, die im Jahr 1502 bei Johann Grüninger in Straßburg erschien (VD16 V 1332), dokumentiert die Präsenz der sprachlich-formalen Gestaltung weitläufiger epischer Narrative nach dem Prinzip der *abbreviatio*. Sie bietet nicht nur die drei Hauptwerke des antiken Dichters, ›Bucolica‹, ›Georgica‹ und ›Aeneis‹, sowie die teils als authentisch geltenden, teils Vergil nur zugeschriebenen kleineren Dichtungen, die sogenannten *Carmina minora*; darüber hinaus enthält die Ausgabe die spätantiken *argumenta* zu Vergils Werken, denen

³¹ Iarbas ist Sohn des Amun (gr. Ammon), der in der griechischen Mythologie dem Zeus gleichgesetzt wird. *Pater* bezeichnet also Jupiter als Vater des Iarbas. Vgl. Reinhard Grieshammer, Amun, in: Der Neue Pauly 1 (1996), 632.

³² Dichtung wird in den *accessus ad auctores* den *mores*, d.h. der *pars philosophiae* Ethik zugeordnet. Vgl. dazu Judson Boyce Allen, *The Ethical Poetic of the Later Middle Ages. A decorum of convenient distinction*, Toronto 1982, 5–10. Ich danke Gerlinde Huber-Rebenich für diesen Hinweis.

Brant an zahlreichen Stellen eigene, nach der literarischen Praxis der *abbreviatio* verfasste poetische Zusammenfassungen beigibt.

Eine Verdichtung der Textinhalte wird in Brants Vergil-Ausgabe aber nicht nur über die schriftlichen Paratexte geboten, sondern auch im visuellen Medium des Bildes: Denn die Ausgabe enthält den ersten geschlossenen Bildzyklus zu den Werken Vergils.³³ 143 der insgesamt 214 Holzschnitte illustrieren Vergils *«Aeneis»* und ihre humanistische Fortsetzung, das 13. Buch des Maffeo Vegio, in einer fortlaufenden *«Bild-Erzählung»*.³⁴ Diese eröffnet neben dem sich aus der lateinischen Schriftlichkeit speisenden Textverständnis eine ostentative Aufnahme durch das visuelle Medium.

Im Eingangs- sowie im Schlussgedicht der Ausgabe äußert sich Brant zur Zweckbestimmung der *pictae tabellae* (KT 397, V. 1), wie er die Bilder bezeichnet:³⁵ Sie seien für die ungelehrten (*indocti*, KT 397, V. 9 f.) und die einfachen Leute (*rusticoli viri*, KT 389, V. 4) gedacht, denen mithilfe der Bilder eine Partizipation am antiken Bildungsgut eröffnet werde.³⁶ Als Beispiel für einen solchen Lektüremodus dient Brant der Verweis auf eine Textpassage aus dem ersten Buch der *«Aeneis»*, in der Aeneas und sein Begleiter Achates die Reliefs am Juno-Tempel in Karthago betrachten, die Szenen aus dem Trojanischen Krieg zeigen (Aen. 1,441–493): *Dardanium Aenan doctum non legimus usquam:/picturam potuit perlegere ille tamen* (KT 397, V. 11–12.) [Wir lesen nirgends, dass der Trojaner Aeneas gelehrt gewesen sei, dennoch habe auch er vermocht, das Bild zu lesen]. Die Möglichkeit, denjenigen, die mangels lateinischer Bildung auf die visuelle Schau angewiesen sind, den antiken Wissensfundus mithilfe des ersten geschlossenen Bildzyklus zu den Werken Vergils zugänglich zu machen, nimmt auf den Topos von der *pictura* als *litteratura laicorum* Bezug.³⁷

Die Holzschnitte legen aufgrund der äußerst detailreichen bildlichen Umsetzung nicht nur des vergilischen Textes, sondern auch der ihm beigegebenen spätantiken

³³ Vgl. Suerbaum (Anm. 9) 51.

³⁴ Henkel, *Das Bild als Wissenssumme* (Anm. 10) 389.

³⁵ Zur Wirkung von Brants Vergil-Ausgabe vgl. Schneider, *«Virgilius pictus»* (Anm. 10) 202–262.

³⁶ Die Gedichte sind abgedruckt in: Sebastian Brant. *Kleine Texte [KT]*. 3 Bde, hg. von Thomas Wilhelmi, Stuttgart-Bad Cannstatt 1998: *Hic legere historias commentaque plurima doctus / nec minus indoctus perlegere illa potest* (KT 397, V. 9–10.). [Der Gelehrte kann hier Geschichten und zahlreiche Kommentare lesen, nicht weniger aber kann sie auch der Ungelehrte (betrachtend) lesen.] Im Schlussgedicht heißt es: *Virgilium exponant alii sermone deserto. / Et calamo pueris: tradere et ore inuuet. / Pictura agresti voluit Brant atque tabellis: / Edere eum indoctis: rusticolisque viris.* (KT 389, V. 1–4) [Den Vergil mögen andere mit gelehrter Rede erklären und den Knaben gefällig mündlich und schriftlich (mit dem Griffel) lehren; Brant wollte ihn mit einfachen Bildern und Tafeln für die ungelehrten und schlichten Leute herausgeben.]

³⁷ Vgl. hierzu einschlägig Michael Curschmann, *Pictura laicorum litteratura?* Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse, in: *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen*, hg. von Hagen Keller, Klaus Grubmüller und Nikolaus Stau-bach, München 1992, 211–229.

und humanistischen Kommentare die Expertise eines ausgewiesenen Kenners der antiken Literatur und Mythologie offen. Die Forschung hat herausgearbeitet, dass Brant bei der Herstellung der Holzschnitte als »Concepteur« umfassend tätig gewesen ist:³⁸ Als Grundlage dienten den in Grüningers Holzschnittwerkstatt tätigen Handwerkern vermutlich skizzenhafte Vorzeichnungen Brants mit Angaben über die Details jeder einzelnen Darstellung, was einen regen Austausch zwischen dem Herausgeber und den ausführenden Künstlern voraussetzt.³⁹

Dass Brants Aussagen über die Zweckbestimmung der Illustrationen nicht wörtlich zu nehmen sind, ist längst Forschungskonsens.⁴⁰ Um die Bilder nämlich tatsächlich ›lesen‹ und die Beziehungen zwischen den dargestellten Elementen verstehen zu können, ist eine genaue Kenntnis nicht nur des Primärtextes, sondern auch der Kommentare erforderlich. Hinzu kommt, dass es sich »meist um die Illustration einer Szenen-Kombination«⁴¹ handelt, die mehrere Handlungssequenzen zusammenfasst und sich zum Teil auf Textpartien in einem Umfang von über 100 Versen bezieht.

Die Holzschnitte dienen, wie Brant in einem Gedicht im Anhang der Vergil-Ausgabe formuliert, einerseits einer memorativen Funktion im Sinne der geistigen Vergegenwärtigung des Gelesenen: ›das Bild bewahrt das Buch in erinnerndem Gedächtnis‹ (*memori seruat mente figura librum*, KT 389, V. 6).⁴² Andererseits und zugleich bieten der Detailreichtum und die teils hohe Komplexität der Illustrationen den literaten Kennern, wie Nikolaus Henkel zeigen konnte, die Möglichkeit eines gelehrten Spiels, das auf dem Wiedererkennen der eigenen Werklektüre im Bild basiert.

Brants Vergil-Ausgabe war ein großer Erfolg: In einer 1503 erschienenen Schrift lobt Thomas Murner ausdrücklich die Leistung seines Landsmannes Brant, der das Geschehen der ›Aeneis‹ mit den Vergil-Holzschnitten dem Rezipienten in anschaulicher Lebendigkeit vor Augen stelle.⁴³ Die Ausgabe wurde zum Markstein für die Ver-

³⁸ Henkel, Das Bild als Wissenssumme (Anm. 10) 394.

³⁹ Dass die Reißer beziehungsweise Schneider vermutlich keine Kenntnis des Vergiltextes und des Lateinischen hatten, lässt sich zum Beispiel an den fehlerhaften Namensbeischriften auf den Holzschnitten zeigen. Vgl. ebd., 391, Anm. 46.

⁴⁰ Vgl. dagegen Craig Kallendorf, *Virgil and the myth of Venice. Books and readers in the Italian Renaissance*, Oxford 1999, 162, der als Rezipienten der Vergil-Ausgabe das »poorly educated, humble folk« nennt.

⁴¹ Suerbaum (Anm. 9) 53.

⁴² Die Funktion der Bilder in Brants Vergil-Ausgabe hat Joachim Hamm (Anm. 10) vor dem Hintergrund der Intermedialitätsdiskussion gewinnbringend erschlossen. Brant verwendet im zitierten Gedicht aus dem Anhang der Vergil-Ausgabe die Begriffe *figura* und *pictura* dicht nebeneinander, vgl. auch Anm. 36, so auch im Titel der Ausgabe: *Publij Virgilij Maronis opera cum [...] expolitissimisque figuris atque imaginibus [...] superadditis* (fol. Ai^v). Hinzu kommt die Bezeichnung der Holzschnitte als *pictae tabellae* (KT 397, V. 1) im Einleitungsgedicht. Henkel, Das Bild als Wissenssumme (Anm. 10) 387, Anm. 35, hat darauf hingewiesen, dass sich die Bedeutung der Begriffe nicht scharf unterscheiden lässt: *pictura*, *figura* und *tabella* dürften damit als Versuche einer frühen lateinischen Begriffsbildung für das frühneuzeitliche Bildmedium des Holzschnittes zu sehen sein.

⁴³ *Uidistin Virgilium in hac nostra imperiali vrbe Argentina formis diuersis impressum et imaginibus decorum vt fere vitali precepto Eolus ipse tempestates videatur sonoras excitare, Ilium destrui bello, vrbisque Rhome menia noua visionis iucunditate exurgere et cetera id*

gil-Illustration in der Frühen Neuzeit, ihre Motive lassen sich bis ins 17. Jahrhundert hinein in den meisten illustrierten Vergil-Editionen nachweisen.⁴⁴

Ein Teil der Holzschnitte, genauer 112, wurde für den Druck von Thomas Murners ›Aeneis‹-Übersetzung wiederverwendet, die 1515 bei Grüninger in Straßburg erschien (VD16 V 1426). Murner übersetzt, wie eingangs erwähnt, entsprechend der Drucküberlieferung der ›Aeneis‹, neben dem 13. Buch des Maffeo Vegio auch die lateinischen *argumenta* zu den einzelnen ›Aeneis‹-Büchern, allerdings nicht vollständig, sondern nur für die Bücher 1–4, 10, 12 und 13; dabei handelt es sich um *abbreviationes*, die das jeweilige Buch in zehn beziehungsweise elf Hexametern zusammenfassen. Murner benötigt aufgrund der Reimpaarform seiner Übersetzung rund doppelt so viele Verse (für einen lateinischen Hexameter zumeist zwei, bisweilen auch drei deutsche Verse). Zwar büßt «das von Brant sorgsam kalkulierte intermediale Gefüge des *Vergilius pictus*, das Holzschnitt, Vergiltext und Kommentare korreliert und interagieren lässt»,⁴⁵ wie Joachim Hamm zurecht betont, im Erstdruck von Murners Übersetzung an Funktionalität ein, indem die Plusinformationen der Holzschnitte aufgrund des Fehlens der Kommentare ins Leere weisen; dennoch ist der Einfluss der Illustrationen auf das Verständnis des lateinischen Textes an einigen Stellen in Murners ›Aeneis‹-Übersetzung nachweisbar.⁴⁶ Im Folgenden soll es aber um die Neukonzeption der Illustrationen und deutschen Abbrüviaturen im ersten Nachdruck von Murners Übersetzung gehen.

generis. [Hast du den Vergil gesehen, in unserer Reichsstadt Straßburg mit unterschiedlichen Typen gedruckt und mit Bildern geschmückt, so dass es scheint, als ob Eolus selbst mit beinahe lebendigem Befehl tosende Stürme erregt, Troja im Krieg zerstört wird, die Mauern des neuen Rom sich angenehm anschaulich erheben und weiteres dieser Art.] Zitiert nach: Thomas Murner, *Honestorum poematum condigna* [lies: condigna] *landatio* [lies: laudatio]. Straßburg 1503. VD16 M 7038, fol. b1r. Auf folgende Holzschnitte aus Brants Gesamtausgabe der Werke Vergils (VD16 V 1332) nimmt Murner an dieser Stelle Bezug: Eolus (fol. 124v); Zerstörung Trojas (fol. 172v; auch fol. 166v oder 168v); das ›neue‹ Rom (Anhang fol. 3r und 3v).

⁴⁴ Zum ›Nachleben‹ der Grüningerschen Vergilholzschnitte vgl. Suerbaum (Anm. 9) 54. Als «chef-d'oeuvre d'illustration strasbourgeoise de l'époque» wird die Vergil-Ausgabe bezeichnet in: *La gravure d'illustration en Alsace au XVIe siècle*. 3 Bde: 1. Jean Gruninger: 1501–1506. 2. Georg Husner, Johann Prüss, Bartholomäus Kistler, Wilhelm Schaffner, Mathias Hupfuff, Johann Schott, Johann Wähinger, Martin Flach, Johann Knobloch. 3. Jean Gruninger: 1507–1512, hg. von Cécile Dupeux, Jacqueline Lévy und Jean Wirth, Straßburg 1992–2009, hier Bd. 1, 16.

⁴⁵ Hamm (Anm. 10) 21 [zitiert nach dem Typoskript].

⁴⁶ Ein Beitrag dazu wird von der Verfasserin für den Druck vorbereitet: Julia Frick, Zum Einfluss der Holzschnitte aus Sebastian Brants Vergil-Ausgabe (Straßburg 1502) auf Thomas Murners ›Aeneis‹-Übersetzung (Straßburg 1515), in: *European Narrative Literature in the Early Period of Print*. Konferenz an der Universität Utrecht, 24./25. Nov. 2016, hg. von Bart Besamusca, Elisabeth de Bruijn, Rita Schlusemann und Frank Willaert [erscheint 2018/19].

III.

Gregor Hofmann brachte, fast dreißig Jahre nach Murners Tod, 1543 in Worms einen Neudruck der ersten deutschen ›Aeneis‹-Übersetzung heraus,⁴⁷ dem noch im selben Jahr eine zweite Auflage folgte.⁴⁸ Mit seinem Oktavformat ist der Neudruck deutlich kleiner als die Editio princeps in Folio. Außerdem ist der Übersetzung eine neue Vorrede an den Leser vorangestellt, die an Murners Stelle einen *gelerte[n] Man* als Verfasser präsentiert (fol. Ai^v) – eine Tilgung des Luthergegners aus dem kulturellen Gedächtnis, die dem Einfluss der Reformation in Worms zuzuschreiben sein dürfte. Neben Korrekturen der zahlreichen Satzfehler des Erstdrucks von 1515, Eingriffen in die rhythmische Gestalt der Verse und Änderungen, die im Zuge der Umsetzung von Murners elsässisch geprägter Sprache in die weiter nördlich gelegene rheinfränkische Druckersprache vorgenommen wurden, statet der anonyme Redaktor *ein jedes Buoch mit seim sonderlichen Begriff* aus (fol. Ai^v): Er fertigt knappe Zusammenfassungen in deutschen Versen für diejenigen Bücher an, für die sie im Erstdruck von 1515 fehlen (die Bücher fünf bis neun sowie Buch elf). Bei diesen Abbreviaturen handelt es sich um Übersetzungen der lateinischen *argumenta*, die in den zeitgenössischen Vergil-Ausgaben leicht zugänglich waren.

Eine weitere Änderung betrifft das Bildmaterial, das der Neuausgabe von Murners Übersetzung beigegeben ist: In der Vorrede gibt der Redaktor an, er habe nicht nur die *argumenta* vervollständigt, sondern auch *ein jedes Buoch [...] sampt einer schönen Figur darzuo gehörig / gemeret vnnd gezieret* (fol. Ai^v).⁴⁹ Schon das neue Oktavformat bedingt das Fehlen der großformatigen Holzschnitte, die im Erstdruck den deutschen Text durchgängig illustrieren. Sie werden durch Titelbilder ersetzt, die die Handlung des jeweiligen Buches als visuelle Abbreviaturen in eine pikturale Formel fassen. Diese neuen Buchtitelbilder sind den schriftlichen *argumenta* stets nachgeordnet, stehen ihnen sogar am Eingang der Bücher 3, 4, 7, 9, 10, 11 und 13 auf der Doppelseite gegenüber. Die so entstandene Text-Bild-Organisation mit ihrer vorgegebenen Leserichtung impliziert eine gleichartige Funktionsbestimmung der schriftlichen und bildlichen Abbreviaturen, weshalb Suerbaum diesen Funktionstypus der Illustrierung als ›Argumentum-Typus‹⁵⁰ bezeichnet; die Ausgabe Worms 1543 weist er als das älteste Beispiel und als eine Art ›Vorstufe‹ für die Vergil-Illustrierung im

⁴⁷ Zu Hofmann und seiner Offizin vgl. Reske (Anm. 3) 1020–1021.

⁴⁸ Vergilij Maronis dreyzehn Aeneadische bücher / von Troianischer zerstörung / vnd auffgange des Römischen Reichs. Worms: Gregor Hofmann 1543. VD16 V 1427 und V 1429. Die unter der Nummer V 1428 verzeichnete Ausgabe wird im VD16 nach einer Prüfung durch Suerbaum (Anm. 9) 236, als identisch mit VD16 V 1429 geführt. Eine Untersuchung der beiden Wormser Auflagen wird die in Druckvorbereitung befindliche Untersuchung von Murners ›Aeneis‹-Übersetzung bieten. Vgl. Frick (Anm. 2).

⁴⁹ Suerbaum (Anm. 9), 239, vermutet, dass es sich bei dem für die Einleitungsholzschnitte verwendeten Begriff *Figur* um einen frühen volkssprachigen Terminus technicus für diese neue Art der Titelillustration handelt.

⁵⁰ Ebd., 59.

«Argumentum-Typus» im deutschsprachigen Raum aus.⁵¹ Für die Ovid-Illustration sind solche «Sammeldarstellungen» auf Buchtitelbildern hingegen erst ab dem ausgehenden 16. Jahrhundert belegt.⁵²

Diese Konzeption ist indes keineswegs neu, für die Präsentationsform von Texten mittels Gliederung durch Bilder als visueller Paratexte haben sich schon im Mittelalter feste Muster und Strategien herausgebildet.⁵³ An diese konnte der anonyme Redaktor des Neudrucks anknüpfen und den narrativ-diskursiven Illustrationstyp seiner Vorlage in einen repräsentierenden Illustrationstyp überführen.

Motivisch orientieren sich die neuen Illustrationen an denjenigen des Straßburger Erstdrucks von 1515 beziehungsweise 1502,⁵⁴ sind diesen gegenüber jedoch stark vereinfacht; wie ihre Vorbilder transponieren sie den antiken Stoff in die zeitgenössische Vorstellungswelt;⁵⁵ die Ausführung bleibt indes gemessen am Detailreichtum

⁵¹ Vgl. ebd. Der älteste Titelbild-Zyklus zur «Aeneis», der für jedes Buch ein Szenenbild bietet, ist in einer Venezianischen lateinischen Vergil-Ausgabe aus dem Jahr 1507 belegt (Venedig: Bernardinus Stagninus 1507). Dessen Weiterentwicklung zum Simultanbild, das mehrere Szenen eines Buches zeigt, werde mit dem «Argumentum-Typus» vollzogen, der vollständig ausgebildet in einer 1559 erschienenen Frankfurter Ausgabe von Murners «Aeneis»-Übersetzung vorliegt. Vgl. Suerbaum, Titelbilder zu den Aeneis-Büchern vom Humanismus bis zum Neoklassizismus. Geschichte, Typen und Tendenzen der Aeneis-Illustration in gedruckten Vergil-Ausgaben und -Übersetzungen von 1502–1840, in: *Philologia antiqua* 1 (2008), 104–121.

⁵² Vgl. Gerlinde Huber-Rebenich, Visuelle *argumenta* zu den «Metamorphosen» Ovids. Die Illustrationen des Giacomo Franco und ihre Tradition, in: *Nova de veteribus. Mittel- und Neulateinische Studien für Paul Gerhard Schmidt*, hg. von Andreas Bihrer und Elisabeth Stein, München/Leipzig 2004, 990. Zur Ovid-Illustration im Buchdruck vgl. Gerlinde Huber-Rebenich, Sabine Lütkemeyer und Hermann Walter, *Ikonographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Die textbegleitende Druckgraphik*. 2 Bde., Berlin 2014. Zur spätmittelalterlichen Ovid-Illustration siehe Christel Meier, *Metamorphosen und Theophanien. Zur Ovid-Illustration des späten Mittelalters*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 46 (2012), 321–341.

⁵³ Vgl. Christel Meier, Typen der Text-Bild-Lektüre. Paratextuelle Einführung – Textgliederung – diskursive und repräsentierende Illustration – bildliche Kommentierung – diagrammatische Synthesen, in: *Lesevorgänge. Prozesse des Erkennens in mittelalterlichen Texten, Bildern und Handschriften*, hg. von Eckart Conrad Lutz, Martina Backes und Stefan Matter, Zürich 2010, 157. Zur Illustrationsform durch Bucheingangsbilder in enzyklopädischen Handschriften vgl. Christel Meier, *Illustration und Textcorpus. Zu kommunikations- und ordnungsfunktionalen Aspekten der Bilder in den mittelalterlichen Enzyklopädiehandschriften*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 31 (1997), 1–31. Siehe dazu auch Christel Meier, *Konkretisierung und Symbolisierung des Textes im Bild. Eine Skizze. Zugleich ein Versuch über das *textus*-Konzept von Raimundus Lullus*, in: «Textus» im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld, hg. von Ludolf Kuchenbuch und Uta Kleine, Göttingen 2006, 337–398.

⁵⁴ In beinahe jedem Titelbild finden sich piktorale Elemente der Originalholzschnitte wieder, sie sind indes zu einer neuen Gesamtkomposition kombiniert. Vgl. dazu Schneider, Vergil (Anm. 10), 162, und Suerbaum (Anm. 9), 237.

⁵⁵ Eine kenntnisreiche Kommentierung ausgewählter Holzschnitte bietet Manfred Lemmer, Nachwort, in: *Aeneis. Vergil. Übersetzt von Johannes Götte*, hg. und kommentiert von Manfred Lemmer, Leipzig 1979, 359–368.

und der handwerklichen Ausführung hinter der Qualität der Original-Illustrationen zurück. In jedem der dreizehn Holzschnitte⁵⁶ werden die wichtigsten Handlungselemente des folgenden Buches entweder in einem Simultanbild⁵⁷ von mehreren (in der Regel zwei) unabhängigen Szenen zusammengeführt (*Figur* 1–4, 6, 7, 10)⁵⁸ oder es wird nur eine Szene ausgewählt (*Figur* 5, 8, 9, 11, 12, 13).⁵⁹

Die Funktion der neuen Titelbilder nimmt das Konzept der Textgliederung in Bücher auf. Die visuellen Kurzformen dienen also nicht – wie es bei den Originalholzschnitten der Fall ist – der Präsentation eines visuellen Narrativs, einer ›Bild-Erzählung‹,⁶⁰ an der sich die Handlung des Buches beim Vorgang des Lesens im Medium des Bildes verfolgen lässt; vielmehr enthalten die *argumentum*-Titelbilder sozusagen die Quintessenz des folgenden Buches, indem sie entweder eine ›Bildkonfiguration mit hohem Wiedererkennungspotential‹ oder die ›Verdichtung auf eine einzige figurale Konstellation, eine Pars-pro-toto-Szene‹ bieten.⁶¹ Die Position der Titelbilder suggeriert dem Rezipienten der Ausgabe, dass es sich bei den pikturalen Reduktionsformen um Visualisierungen der schriftlichen *argumenta* handelt, die ihnen stets vorausgehen. Doch das ist mitnichten der Fall: Während auf den Titelbildern zu den Büchern 1–3, 6 und 10 in der Regel Motive zweier Holzschnitte der Vorlage Straßburg 1515 beziehungsweise 1502 zu einer neuen Szene kombiniert

⁵⁶ Sie sind knapp beschrieben bei Suerbaum (Anm. 9), 237–239.

⁵⁷ Vgl. hierzu Gleichzeitigkeit. Narrative Synchronisierungsmodelle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, hg. von Susanne Köbele und Coralie Rippl, Würzburg 2015. Darin besonders: Köbele/Rippl, Einleitung, in: ebd., 7–28, sowie Henrike Manuwald, *In der selben wile dar ...* Gleichzeitigkeit in verbalen und pikturalen Erzählungen vom Christustereignis, in: ebd., 351–386.

⁵⁸ Folgende Elemente befinden sich auf den Titelbildern (im Druck Worms 1543 als *Figur* bezeichnet). *Figur* 1: Im Vordergrund Aeneas vor Dido, im Hintergrund tost der Sturm (fol. Aij^v); *Figur* 2: Das brennende Troja: Sinon öffnet den Griechen das Tor, im Mittelgrund klettern die Feinde aus dem hölzernen Pferd, allenthalben wird gekämpft (fol. Dij^v); *Figur* 3: Aufbruch der Trojaner aus dem brennenden Troja, die Fahrt übers Meer sowie die Ankunft in Karthago (fol. Gv^v); *Figur* 4: Ascanius verfolgt einen Hirsch, Aeneas und Dido haben sich vor dem Gewitter und Hagel in eine Höhle geflüchtet (fol. Kiiij^r); *Figur* 6: Sibylla und Aeneas in Charons Nachen, dem der Trojaner den goldenen Zweig entgegenhält; daneben sind die unterschiedlichen Strafen um Rhadamantus als Richter angeordnet (fol. Qvii^v); *Figur* 7: Im Hintergrund errichtet Aeneas das neue Troja, Ascanius verwundet im Mittelgrund den Hirsch, der zu Silvia flüchtet, im Vordergrund erreicht die trojanische Gesandtschaft Latinus, Ilioneus bringt ihm den Friedenszweig dar (fol. Vvi^v); *Figur* 10: Zweikämpfe des Turnus und Aeneas: Turnus tötet Pallas (wobei Lausus danebensteht), Aeneas tötet Mezentius (fol. giij^v).

⁵⁹ *Figur* 5: Die trojanische Flotte erblickt vom Meer aus das Feuer und den Rauch, der von Didos brennendem Scheiterhaufen aufsteigt (fol. Niiij^v); *Figur* 8: Truppenaufgebot der Rutuler vor Laurentum (fol. a^v); *Figur* 9: Das nächtliche Morden des Nisus und Euryalus im Lager der Feinde (fol. d^v); *Figur* 11: Tod der Camilla durch Aruns, der seinerseits von Opis mit einem Pfeil getroffen wird (fol. kvii^r); *Figur* 12: Aeneas, wie er Turnus das Schwert in die Brust stößt (fol. oij^v); *Figur* 13: Hochzeitsmahl mit Aeneas, Lavinia, Ascanius und Latinus (fol. rviiij^v).

⁶⁰ Henkel, *Das Bild als Wissenssumme* (Anm. 10) 389.

⁶¹ Meier, *Typen der Text-Bild-Lektüre* (Anm. 53) 174.

sind, handelt es sich bei den Illustrationen zu den Büchern 4, 5, 7–9 sowie 11–13 um, hinsichtlich des Detailreichtums zwar vereinfachte, aber dennoch recht genaue Nachschnitte einzelner Holzschnitte des Vorlagendruckes. Ich nenne einige Beispiele, um diesen Sachverhalt zu verdeutlichen:

Das erste Buch der ›Aeneis‹-Übersetzung eröffnet im Druck Worms 1543 ein Titelbild, in dessen Vordergrund Aeneas und Achates an die Königin Dido herantreten, die sich mit weiterem Gefolge in einer tempelartigen Architektur befindet; im Mittelgrund sind die am Ufer wartenden Schiffe der Trojaner zu sehen; der Hintergrund zeigt eine frühere Szene aus dem ersten Buch, die erst zur Landung der Trojaner in Libyen geführt hatte: Juno überredet Aeolus, einen Sturm zu entfesseln, der ihre verhassten Feinde vernichten soll (Abb. 1). Das Titelbild nimmt erstens die Szene eines Holzschnitts der Vorlage Straßburg 1515 auf: Die Darstellungen in Vorder- und Mittelgrund sind dem Holzschnitt von fol. 3^v, auf dem die gleichen Figurenkonstellationen abgebildet sind, seitenverkehrt nachgeschnitten (Abb. 2); zweitens entstammt die Vorlage für die Juno-Aeolus-Szene Brants Vergil-Ausgabe von 1502, in der sich auf fol. 124^v ein entsprechendes Sturmbild findet, das in Straßburg 1515 fehlt (Abb. 3). Die Übernahme dieser Darstellung in das Titelbild zum ersten Buch in der Ausgabe Worms 1543 dokumentiert, dass der anonyme Redaktor nicht nur den Erstdruck von Murners ›Aeneis‹-Übersetzung, sondern auch die lateinische Ausgabe Straßburg 1502 herangezogen hat. Das deutsche *argumentum*, das dem Einleitungsholzschnitt vorangeht, lautet folgendermaßen:

Das erst büch gibt dir den verstandt
 Wie doch kam inn das Libysch landt
 Eneas der starck kriegbar man /
 Der auff erd keinem weichen kan /
 Jn Gottes dienst vnd miltigkeit.
 Groß vnfal ward im zû bereit
 Auß bösem neid darzû durch zorn
 Der Göttin Juno hochgeborn /
 Als er wolt suchen Welsches landt /
 Vnd jrret in wassern vnbekandt /
 Biß er zu letst fand Libyam
 Dahin er mit Achate kam /
 Sein mütter jm anzeigt zuhandt
 Wie es gestalt wer in dem landt /
 Da ward jm kundt Didonis reich /
 Verdeckt mit neben wunderlich /
 Die jn vnd alle gsellen sein
 Ehrlich empfieng mit hilfes schein /
 Vnd jn darzû gar freuntlich bat
 Zu sagen wie Troia die stat
 So jämmerlich zerstöret wer /
 Zu hören solchs war jr beger. (fol. Aij^v)

In diesem Fall fungieren Text und Bild als komplementäre Elemente, die die Handlung des ersten Buches für den Leser auf einer schriftlichen und visuellen Ebene

zusammenfassen. Die zentralen Handlungsabschnitte – die Ankunft des Aeneas in Libyen, der Seesturm, die Aufnahme der Trojaner durch die Königin Dido – werden auch in der bildlichen *abbreviatio* geboten und ermöglichen es dem Rezipienten dadurch, sich die wichtigsten Inhalte des Buches sowohl vor dem eigentlichen Lektürevorgang vor Augen zu stellen als auch nach selbigem erinnernd zu memorieren.

Etwas anders verhält es sich beim Titelbild zum vierten Buch, an dem die Möglichkeiten sprachlicher Verdichtung in lateinischen *argumenta* bereits vorgestellt worden sind.⁶² Es zeigt im Vordergrund die Jagd, zu der die Fürsten Karthagos gemeinsam mit den Trojanern ausziehen (Abb. 4): Ascanius verfolgt einen Hirsch, Wolken mit Blitz und Hagel visualisieren das von Juno heraufbeschworene Gewitter, das die Jagenden zerstreuen soll; es bildet die Voraussetzung dafür, dass Aeneas und Dido in einer Höhle zusammenkommen (Mittelgrund).⁶³ Das Titelbild ist ein seitenverkehrter Nachschnitt des Holzschnitts von fol. 51^r der Ausgabe Strassburg 1515, auf dem Jagd und ›Hochzeit‹ abgebildet sind (Abb. 5). Auf der Doppelseite steht das Titelbild dem schriftlichen *argumentum* gegenüber:

Jm vierdten büch ward Dido brennen
 Jr wütend lieb gibt sie zerkennen.
 Mit Venus fewr ward sie anzündt /
 Die Kõngin ward von liebe blindt.
 Sie nam ir schwester Annen rhat /
 Als sie die lieb gefeßlet hat.
 Den Götten sie opffert zuhandt /
 Vnd legt jn gaben allen sampt.
 Es ward gejaget frõlich do.
 Vnd Venus strick verknüpfft also.
 Das gschrey gieng auß in alle landt.
 So bald Eneas das erkant
 Wol durch der götter warnung güt /
 Sein schiff er bald zu rüsten thût:
 Mit seinen gsellen wolt von hinnen.
 Doch ward Dido das selbig innen /
 Vnd wolt jn auff enthalten han.
 Als er nun je wolt schiffen lan /
 Da steig sie auff ein hauffen scheiter /
 Vnd wolt nit leben mehr noch weiter.
 Vnd goß jr seel auß mit dem blût /
 Als ein vnselig frawe thût.
 Vnd sprach daselbst jr letste wort /
 Begieng an jr ein bittern mort. (fol. Kiiij^v)

⁶² Siehe dazu Teil I., S. 236–239.

⁶³ Die Darstellung von Aeneas und Dido in der Höhle während des Gewitters findet sich bereits im spätantiken Cod. Vaticanus zum vierten Buch der ›Aeneis‹. Vgl. David H. Wright, Der Vergilius Romanus und die Ursprünge des mittelalterlichen Buches, Stuttgart 2001; Jan de Witt, Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus, Amsterdam 1959; Angelika Geyer, Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus, Frankfurt a. M. 1989. Nach Henkel (Anm. 19) 242, war die Bildtradition der spätantiken Überlieferung im Mittelalter lange vergessen.

Das schriftliche Medium bietet gegenüber der visuellen Abbreviatur einen deutlichen Informationsüberschuss, vor allem im Hinblick auf Didos Liebe und das Ende des Buches; die Hochzeit selbst findet nur indirekt Erwähnung (*und Venus strick verknüpfft also*, V. 10), die Höhle wird gar nicht erst thematisiert. Zum korrekten Verständnis des Bildes und seiner Einordnung in die weiteren Handlungselemente des Buches bedarf es also durchaus des Vorwissens vom Handlungsverlauf des Epos, das aus der eigenen Lektüreerfahrung des Rezipienten zu rekonstruieren wäre.

Gewissermaßen als Ergänzung zum vierten Buch ist das Titelbild zu sehen, welches als *abbreviatio* des fünften Buches gewählt ist (Abb. 6). Es zeigt im Vordergrund die Abfahrt der trojanischen Flotte aus Karthago, im Hintergrund einen brennenden Scheiterhaufen, der durch die Beischrift ›Dido‹ den Tod der Königin markiert. Diese Szene visualisiert jedoch lediglich den Beginn des fünften Buches – die restliche Handlung, im Grunde genommen das gesamte fünfte Buch bleibt ohne visuelle Entsprechung. Die schriftliche Abbreviatur bietet die im Bild fehlenden Informationen:

Eneas schiffet da zuhandt /
 Vnd kam in das Sicilisch landt.
 Richt spil an bey seins vatters grab.
 Ein brinnender pfeil fiel herab /
 Des sich verwundert jederman.
 Jris nam sich betrüglich an /
 Wie sie die alt Beroe wer /
 Vnd zündet an die schiff im meer /
 Die doch ein regen löschen thet.
 Enee träumet auff seim bett:
 Wie jm sein vatter zeiget an /
 Was er noch würd für kriege han.
 Wer mit jm faren würd zur hellen.
 Er sündert auß da seine gsellen.
 Bawt den ein statt die bleiben wolten /
 Darin sie fridlich wonen solten.
 Palinurum im meer verlort /
 Der war sein trewer schiffman vor. (fol. Niiij^r)

Der Bildgehalt bleibt gegenüber dem Text defizitär, dient allenfalls der Illustrierung der ersten sieben Verse des fünften Buches.⁶⁴ Der Vergleich mit der Vergil-Ausgabe Straßburg 1515 zeigt, dass sich das Titelbild der Ausgabe Worms 1543 eng am Bild-

⁶⁴ *Interea medium Aeneas iam classe tenebat / certus iter fluctusque atros Aquilone secabat / moenia respiciens, quae iam infelicis Elissae / conluent flammis. quae tantum accenderit ignem / causa latet; duri magno sed amore dolores / polluto, notumque furens quid femina possit, / triste per augurium Teucrorum pectora ducunt.* (Aen. 5,1–7). Zitiert nach P. Vergili Maronis Opera, ed. Roger A. B. Mynors, Oxford 1969. [Inzwischen hielt Aeneas mitten auf der Fahrt schon unbeirrbar Kurs mit der Flotte und durchfuhr die vom Nordwind dunklen Fluten, zurückschauend auf die Mauern, die nun von den Flammen der unglückseligen Dido erleuchtet sind. Die Ursache, die ein so großes Feuer entfacht hat, ist verborgen; aber grausame Schmerzen über eine so große entwehte Liebe und das Wissen darum, was eine rasende Frau vermag, bewegen die Herzen der Teucrer durch das düstere Vorzeichen.]

material der Vorlage orientiert (Abb. 7): Ein entsprechender Holzschnitt illustriert auf fol. 62^r ebenfalls den Beginn des fünften Buches, allerdings fehlen diesem gegenüber in der Ausgabe 1543 wichtige Details: Im Vorder- und Mittelgrund ist nämlich die Ankunft der trojanischen Flotte bei König Acestes auf Sizilien ins Bild gesetzt (Aen. 5,35–41). Durch das Weglassen dieser Szene im Titelholzschnitt ist die Verbindung von Bild und der weiteren Handlung des fünften Buches nicht mehr gegeben.

Schließlich zeichnen sich die Titelbilder zu den letzten drei Büchern durch die Darstellung nur einer einzigen charakteristischen Szene aus: Buch 11 zeigt den Tod der Amazonenkönigin Camilla (fol. K vij^r; Abb. 8), Buch 12 den Tod des Turnus durch Aeneas' Hand (fol. O ij^v; Abb. 9), Buch 13 das Festmahl anlässlich der Hochzeit zwischen Aeneas und Lavinia (fol. R vij^v; Abb. 10). Diese Titelbilder greifen jeweils auf das Ende des Buches voraus und präsentieren, wiederum als Nachschnitte der entsprechenden Holzschnitte der Vorlage Straßburg 1515 (fol. 160^r, fol. 177^r, fol. 184^r), dem Leser eine ›Pars-pro-toto-Szene‹,⁶⁵ deren Verbindung mit den anderen Handlungselementen des jeweiligen Buches sich dem Rezipienten erst am Ende des Lektürevorgangs vollständig erschließt.

Der anonyme Redaktor des Nachdrucks von Murners ›Aeneis‹-Übersetzung hat, wohl nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen, eine andere Art der Illustrierung gewählt als diejenige seiner Vorlage: Anstelle der narrativ-diskursiven Illustrationen, die in der Ausgabe Straßburg 1502 beziehungsweise 1515 den Text durchgängig visualisieren, bietet der Neudruck der ›Aeneis‹-Übersetzung Titelbilder, die den Inhalt des folgenden Buches in einer repräsentativen Szene abbilden. Dabei handelt es sich entweder um die Kombination der Bildelemente zweier oder um vereinfachte Nachschnitte eines einzigen Holzschnitts der Vorlage. Die Titelbilder stellen insofern keine visuellen Kurzfassungen des deutschen ›Aeneis‹-Textes oder seiner schriftlichen *argumenta* dar, sondern verdichten vielmehr die ›Bild-Erzählung‹ zur Abbréviatur, zu einer für die Handlung des jeweiligen Buches als repräsentativ erachteten Szene, die aus dem ›Kontext‹ des Bild-Narrativs herausgelöst wird. Der *brevitas* eignet damit eine Zeitkategorie: Durch die Verdichtung auf ein einziges Bild bietet sie die Handlungsabläufe in räumlicher Kürzung sowie gleichermaßen in zeitlicher Reduktion durch die simultane Darstellung mehrerer Handlungssequenzen.

Von der Produktionsseite betrachtet, ist diese Form visueller Verkürzung – aufgrund der engen Ausrichtung am Bildmaterial der Vorlage – nicht in gleichem Maße wie die schriftlichen *Argumenta* auf literate Kennerschaft und Bildung angewiesen. Durch die Reduzierung der Bildinhalte der Vorlage, die am Beispiel des Titelholzschnitts zum fünften Buch behandelt wurde, fehlt den neuen *argumentum*-Bildern außerdem die gelehrte Komponente von Brants präziser Umsetzung des Textwortes ins Bild. Es lässt sich zwar stellenweise ein Bemühen um Details beobachten, doch dieses bleibt weit hinter dem Detailreichtum der Originalholzschnitte zurück: Auf dem Titelbild zum 4. Buch sind im Hintergrund auf den Bergen zwei weibliche

⁶⁵ Meier, Typen der Text-Bild-Lektüre (Anm. 53) 174.

Gestalten zu sehen, die die Hände im Klagegestus in die Höhe heben – die wehklagenden Nymphen: *summoque ulularunt uertice nymphae* (Aen. 4,168). Sie sind auf dem entsprechenden Holzschnitt in Brants Vergil-Ausgabe (fol. 222^v), der in Murners Übersetzung zum Einsatz kam (Abb. 5), nicht abgebildet.

Auf der Rezeptionsseite sind die Titelbilder der Ausgabe Worms 1543 hingegen durchaus mit den extremen schriftlichen Verdichtungen vergleichbar, wie sie etwa bei den *argumenta* im Umfang von nur einem Vers vorliegen, und die dem Rezipienten ein hohes Maß an Wissen abverlangen. Beide greifen ein für die Handlung des jeweiligen Buches als repräsentativ erachtetes Motiv heraus, wie den moralisierenden Aspekt im *argumentum* zum 4. Buch, beide sind auf gelehrte Expertise und Textkenntnis angewiesen, um verstanden zu werden. Die Funktion der neuen Titelbild-Illustrationen fasst Suerbaum wie folgt zusammen: «Ein solches Argumentum-Bild macht nicht den Text des folgenden Aen.-Buches verständlich und erleichtert somit vorweg die Lektüre, sondern es ist umgekehrt: erst wenn man den Text des Aen.-Buches zur Kenntnis genommen hat, versteht man das Argumentum-Titelbild.»⁶⁶ Die Kombination von schriftlicher und visueller *abbreviatio* bildet ein komplementäres Vermittlungsmodell, das einerseits auf dem inhaltlichen Nachvollzug des zu Lesenden, andererseits aber auf der erinnernden Vergegenwärtigung der Lektüreerfahrung im Medium des Bildes basiert. Insofern sind die neuen Illustrationen in ihrer Funktion als visuelle Chiffren, deren Erschließung des gelehrten Zugriffs bedarf, aber auch in ihrer memorativen Ausrichtung sowohl mit den äußerst verdichteten schriftlichen *abbreviationes* als auch mit den Holzschnitten aus Brants Vergil-Ausgabe vergleichbar.

Die Tatsache, dass sich der Argumentum-Typus in der Illustrierung von Vergil-Ausgaben in der Folgezeit durchsetzt,⁶⁷ zeigt, dass an einem durchgängigen visuellen Narrativ kein Interesse mehr bestand. Vielmehr ist das Konzept der Textgliederung durch bildliche Abbreviaturen einem Lesemodus verpflichtet, «der nicht mehr auf fortschreitende Erfassung eines Textes, sondern auf eine zielgerichtete punktuelle, wissens- und problemorientierte Lektüre ausgerichtet war».⁶⁸

⁶⁶ Suerbaum (Anm. 9) 240.

⁶⁷ Vgl. ebd., 60.

⁶⁸ Griese/Henkel (Anm. 19) 725–726. Siehe auch Jacqueline Hamesse, Das scholastische Modell der Lektüre, in: Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm, hg. von Roger Chartier und Guglielmo Cavallo, Frankfurt a. M. u. a. 1999, 155–180.



Abb. 1: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/A.lat.a. 2312, fol. Aij^v

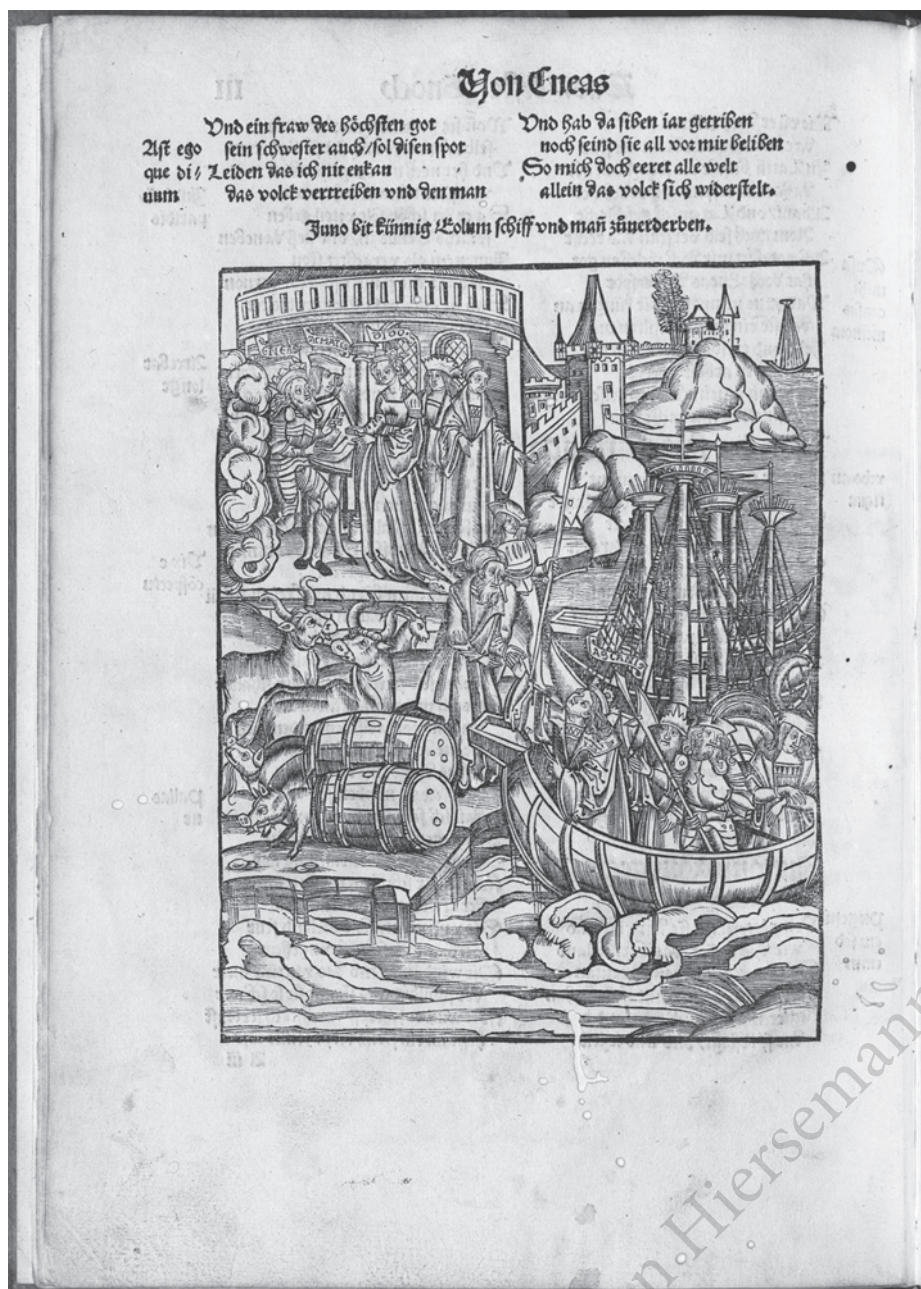
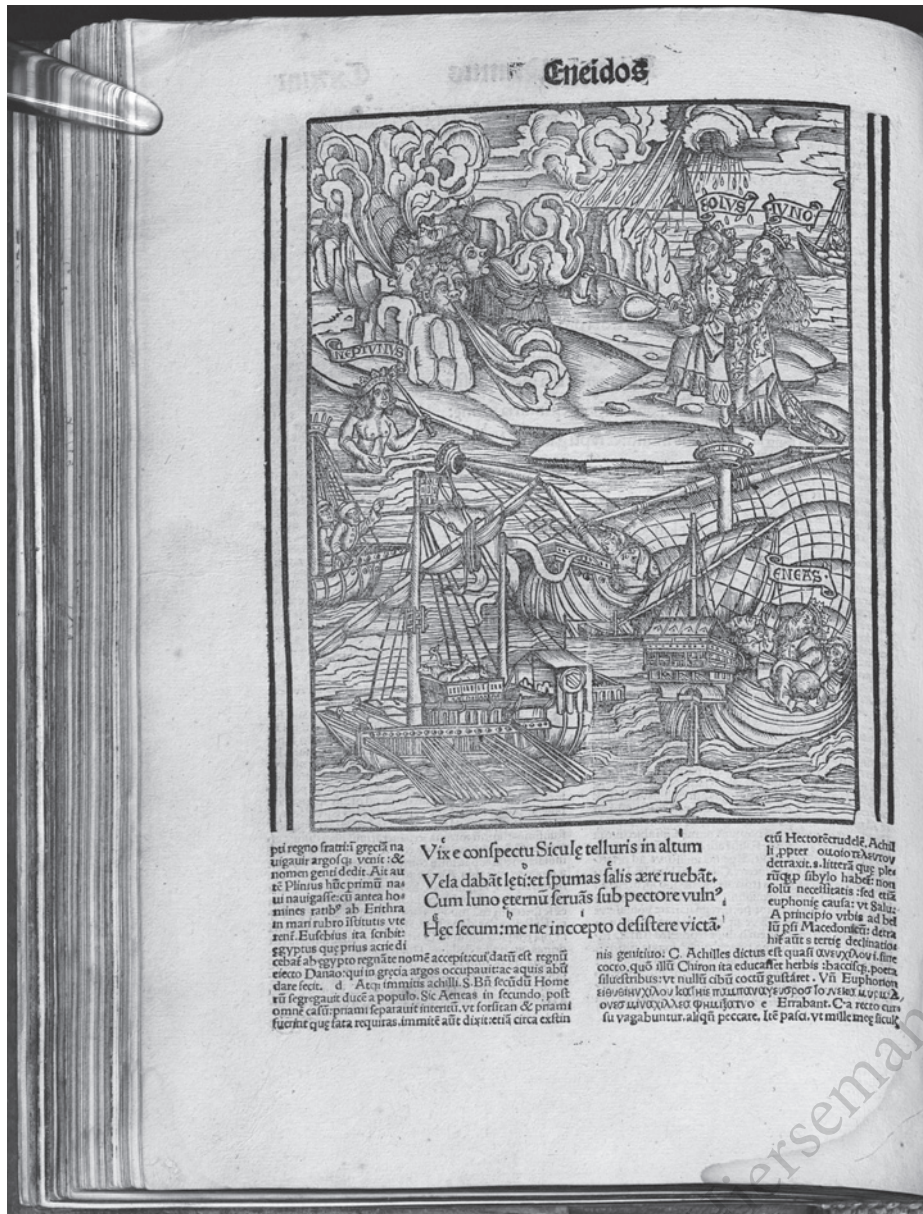


Abb. 2: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.lat.a. 349, fol. 3^v

Abb. 3: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.lat.a. 292, fol. 124^v

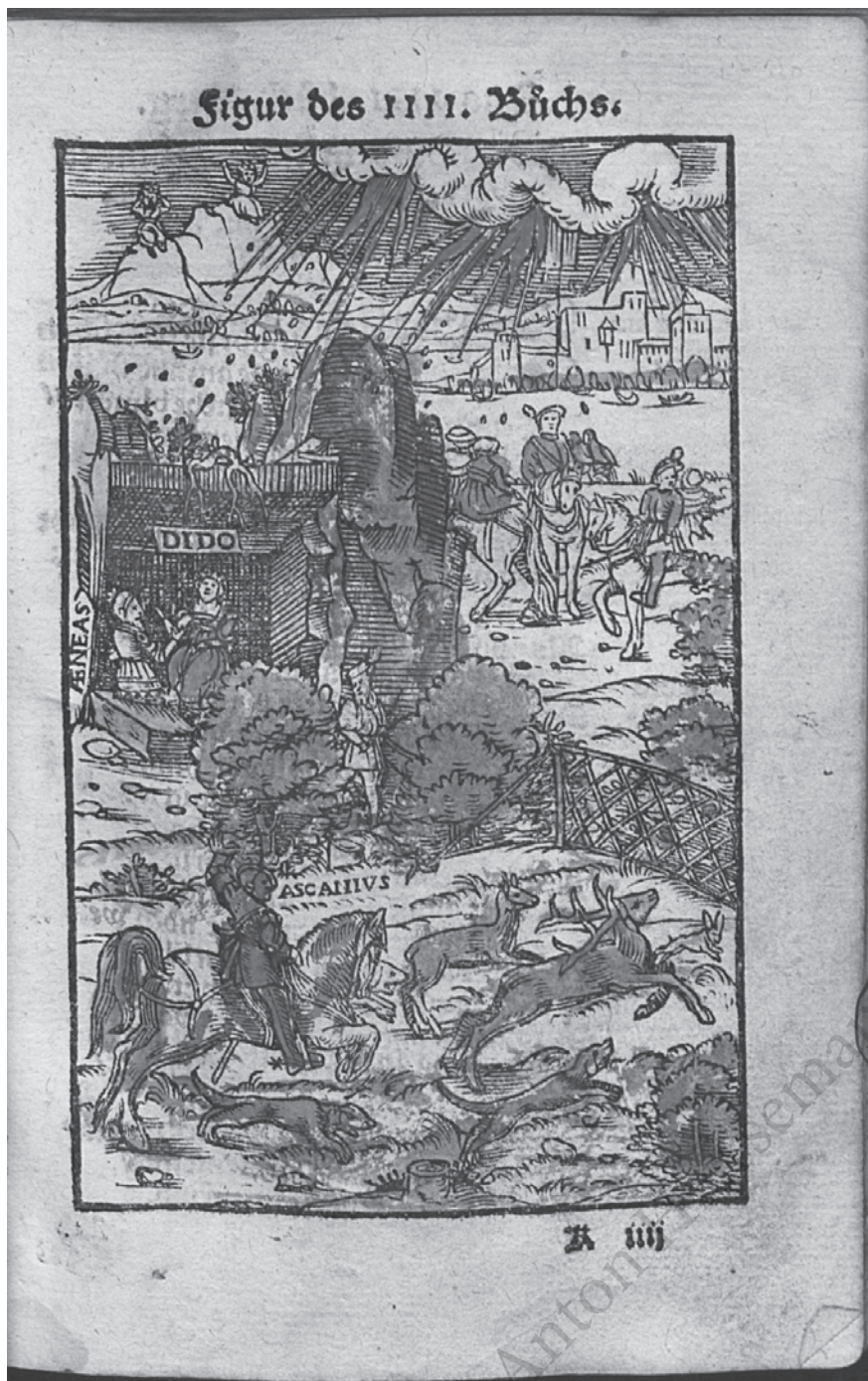


Abb. 4: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/A.lat.a. 2312, fol. Kiiij^r

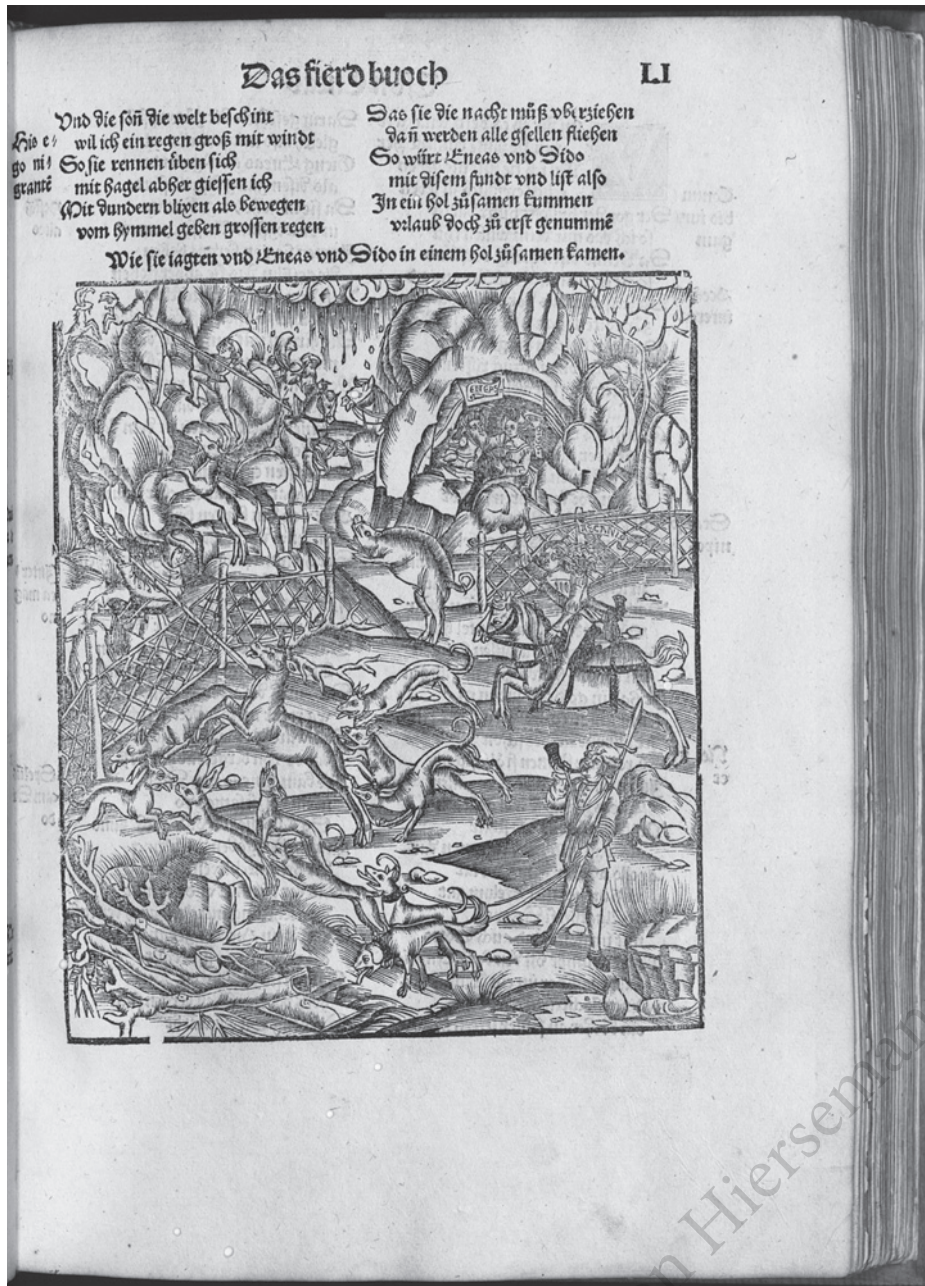
Abb. 5: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.lat.a. 349, fol. 51^r



Abb. 6: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/A.lat.a. 2312, fol. Niiij^v

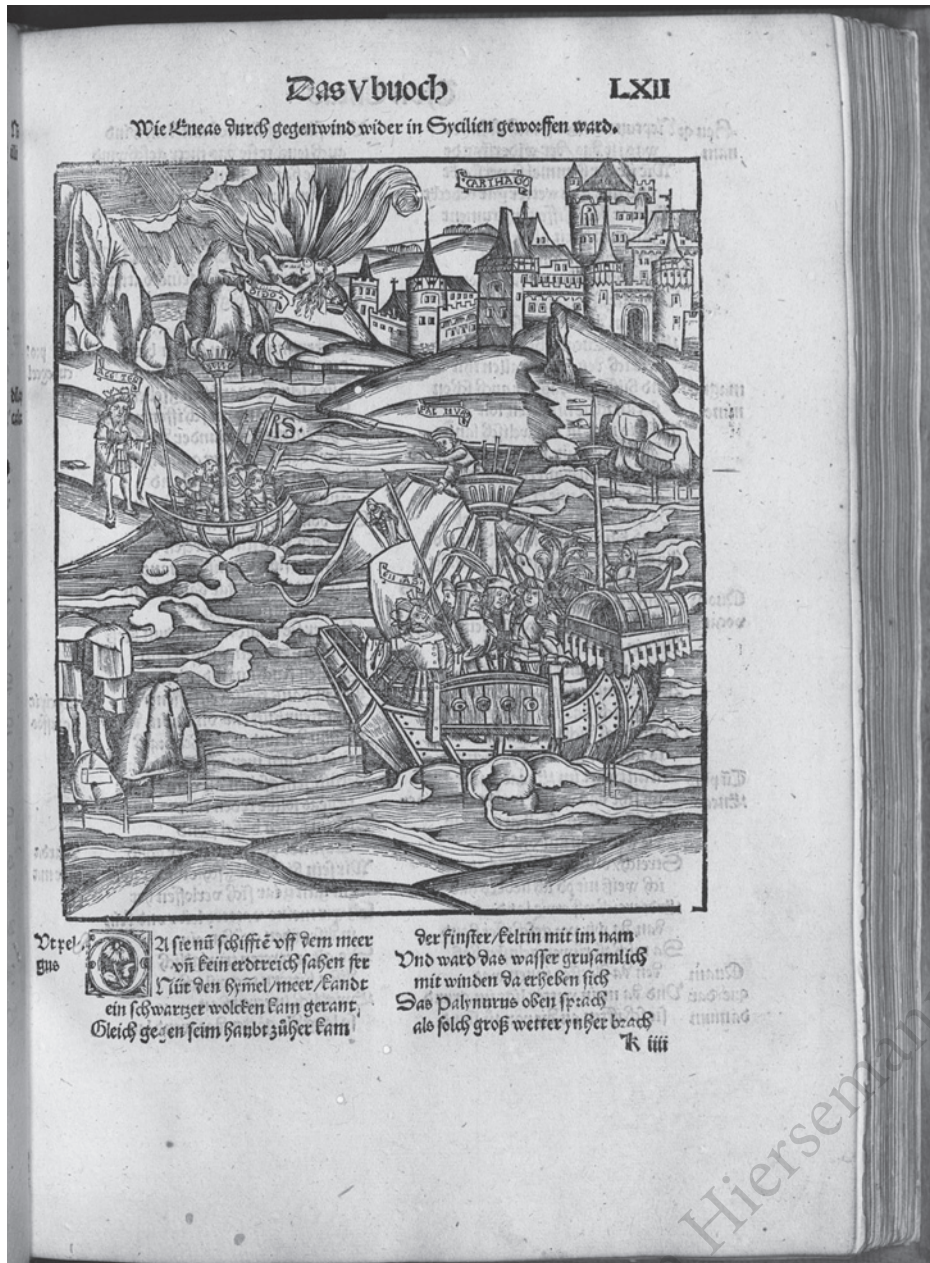


Abb. 7: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.lat.a. 349, fol. 62r



Abb. 8: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/A.lat.a. 2312, fol. k vijr

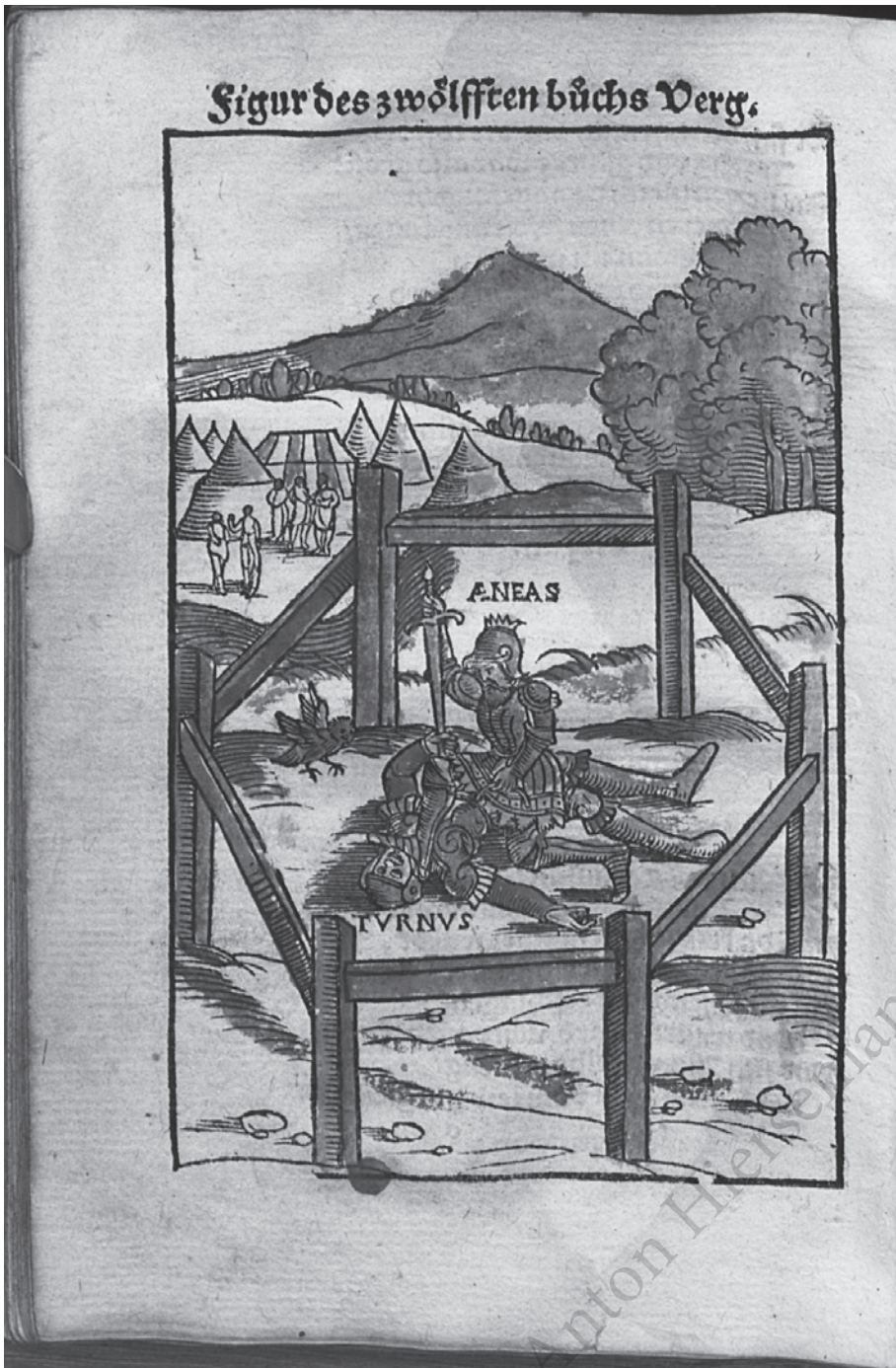


Abb. 9: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/A.lat.a. 2312, fol. o ij^v



Abb. 10: Bayerische Staatsbibliothek München, Res/A.lat.a. 2312, fol. r viij^v